[redacted].غوزاليان وَ م.م.دياكونوف

المنمنمات الإيرانية

في مخطوطات "الشاه ـ نامِي" التاريخية

منشورات دار علاء الدين

المنمنمات الإيرانية

في مخطوطات "الشاه ـ نامى"

التاريخية

تأليف :
ل.ت.غوزاليان وَ م.م.دياكونوف

المنمنمات الإيرانية
في مخطوطات "الشاه ـ نامِي"
التاريخية

ترجمة : ريما علاءالدين

منشورات دار علاء الدين

حقوق الطبع و النشر و الترجمة محفوظة
لدار علاءالدين
الطبعة الأولى ـ دمشق ـ ١٩٩٨
/ ١٠٠٠ / نسخة

التنضيد الضوئي : دار علاءالدين للنشر و التوزيع و الترجمة
الإخراج الفني : ناصر شهاب الدين

يطلب الكتاب على العنوان التالي :

دار علاءالدين للنشر و التوزيع و الترجمة
/ دمشق ـ ص.ب : ٣٠٥٩٨ /
هاتف : ٢٣١٧١٥٨ ـ ٥٦١٧٠٧١
فاكس : ٢٣١٧١٥٩ ـ تلكس : ٤١٢٥٤٥

المدخل

ظهر المؤلّف الخالد لأبي القاسم الفردوسي في القرن العاشر الميلادي ، و قد ضم هذا المؤلّف العادات الأدبية الإقطاعية ، و كذلك مادة غنية من الأساطير الإيرانية . و استطاعت الملحمة أن تحصل على الاهتمام طوال القرون العشرة من وجودها ، وكانت تُفسَّر على مر العصور من قبل طبقات الشعب المختلفة بمعانٍ متنوعة تخص الطبقة والعصر ، فكل كان يبحث في خزنة المجوهرات تلك عن المعاني الأقرب إليه ، و كثيرة هي المرات التي إستُغِلّت فيها ملحمة "الشاه - نامِى" كسلاح في الصراع الطبقي بيد المنظمات الاجتماعية .

لم تكن ملحمة "الشاه - نامِى" رأسمالاً ميتاً أو زينة في المكتبات ، أو تمثالاً خالداً للكتابة لا يقرؤه أحد ، بل إن الملحمة بقيت حيةً، و لذلك فليس غريباً أن تستقطب اهتمام الرسامين الذين تركوا لنا عدداً هائلاًمن المنمنمات في مخطوطات "الشاه - نامِى" ، التي عكست لنا عقلية خالقيها و نظرياتهم الفنية .

المنمنمات المعروضة في كتابنا هي أكثر النماذج شيوعاً ، و قد اختيرت من بين ما يزيد عن الألف من المنمنمات التي تزين المخطوطات المحفوظة في لينينغراد .

وقد استطاع المؤلفون التعرف بالتفصيل على المخطوطات اللينينغرادية ، فجاء كتاب مخطوطات "الشاه - نامِى" في المجموعات اللينينغرادية كنتيجة لهذا العمل . وقد صدر عام ١٩٣٤م من قبل الأكاديمية العلمية في الاتحاد السوفيتي وعن معرض اللوحات الحكومية وذلك بمناسبة الذكرى السنوية الألف للفردوسي ، ويحتوي هذا الكتاب على قوائم المنمنمات الكاملة مع شرح لموضوعاتها ، أما المدخل فيحتوي على وصف مختصر للمنمنمات الذي يعد أساس مادتنا .

وتمثل منمنمات كتاب "الشاه . نامِى" اللينينغرادية مادةً نادرةً و قيّمةً لعلماء تاريخ الفن والثقافة الإيرانية . بالإضافة إلى ذلك يجب ملاحظة أن هذه المادة بقيت حتى وقتنا الحالي دون دراسة تقريباً ، و لم تحصل إلا بعض المخطوطات القليلة على اهتمام الباحثين في الفن . وقد حصلت على درجة تقييم من ناحية قيمتها الفنية ، كذلك لم يطبع حتى عام ١٩٣٤ م إلا النَزرُ القليل من الأبحاث حول منمنمات مخطوطات "الشاه ـ نامِى" المحفوظة في لينينغراد .

وقدأعيد إصدار سلسلة كاملة من المنمنمات الإيرانية في مطبوعات مختلفة بمناسبة الاحتفال السنوي للفردوسي بين عامي ١٩٣٤ ـ ١٩٣٥م .

فقمنا باختيار المنمنمات و ادخالها في كتابنا بحيث لا نكتفي بتوضيح حول تطور المنمنمات في ملحمة "الشاه ـ نامِى" ، بل بيّنّا أيضاً أن تطور التصوير في مخطوطة "الشاه ـ نامِى" هو حقيقة حادث هام في تطور الفن التصويري في إيران .

و لم يضع المؤلفون هدفهم دراسة المسائل المتعلقة بالمنمنمات الإيرانية تفصيلياً ، بل أرادوا أن يعرّفونا فقط على المادة الموجودة بين أيديهم والتي ستُبحَث وتُدرّس بشكل معمق في المستقبل .

ويتراوح عدد المنمنمات بين العشر والمائتين في المخطوطة الواحدة ، ومع ذلك تبقى إمكانية تحديد بعض المواضيع المفضلة التي بقيت حيَّةً خلال قرون طويلة . وتغلب المواضيع البطولية والحوادث المأساوية على ملحمة " الشاه ـ نامِى " ربما بسبب إلهامها القوي للرسامين . وإليها تنسب سلسلة كاملة من حياة البطل رُستِم و بالدرجة الأولى صراعه مع سُخراب ، وخاصة مشهد مقتل سُخراب (الشكل ١٨) . وربما كان هذا هوالموضوع المفضل في منمنمات كتاب "الشاه ـ نامِى" . كما تصادفنا كثيراً مشاهد طيران قَوْس إلى السماء (الشكلان ١٥،٢٣) وسِآفوش الواثب فوق النار (الأشكال ٢٤،٣٧،٤٥) وبخرام غور وآزادِى (الشكلان ٤،١٣) وغيرها .

وتظهر المواضيع البطولية و مشاهد القتال والصيد والاحتفالات في صور كتاب "الشاه ـ نامِى" وهذا طبعاً يتعلق بمزاج الكتاب ، أما مواضيع العاطفة ومشاعر الحب فتنعدم تقريباً ،

وتأتي قصص زال و رودابِي (الشكل ٣٥) وبيجيني ومينيجِي استثناءً من القاعدة ، وأكثر ما يجذب الانتباه هو المشهد الدرامي لإنقاذ بيجيني على يد رُستم (الشكل ١٦ آ) .

وبالإضافة إلى المواضيع الأساسية هناك سلسلة كاملة من المواضيع الثانوية التي لا تحتوي على خصائص مميزة ، وهي مواضيع القتال والاحتفالات والاستقبالات الملكية والمشاهد المتشابهة التي نستطيع استبدال أحدها بالآخر ، كما نصادف أحياناً في نفس المخطوطة لوحات تكرر نفسها ، وتشكل هذه المواضيع الثانوية الخلفية التي تبرز على أساسها المواضيع الأساسية .

وبشكل عام يمكننا أن نقول : إن منمنمات كتاب "الشاه - نامِى" تناسب المؤلفات التاريخية أكثر من المؤلفات الأدبية ، وهذا طبيعي تماماً لأن كتاب "الشاه - نامِى" بقي لفترة طويلة في إيران كتاباً تاريخياً بالإضافة إلى كونه أدبياً .

كما أن مواضيع "الشاه - نامِى" الأساسية ليست خاصة بهذا الكتاب فقط ، بل تُصادَف في مؤلفات أخرى ، كما يلفت انتباهنا عدم مطابقة سلسلة كاملة من المواضيع لنص الفردوسي ، خاصةً في الفترة الأخيرة من كتابة المخطوطات ، وكذلك يصادف تحريف في المخطوطات الأولى ، أي حوالى القرن الخامس عشر ، وربما حدث ذلك بسبب انتشار هذه المواضيع بين الناس وتناقلها ، فيدخلها الرسام بشكل طبيعي من دون أن يطلّع على نص "الشاه - نامِى" و ليس بسبب خياله الخصب فقط .

ويلفت الانتباه ظهور الموضوع نفسه وبنفس الصياغة تقريباً في منمنمتين تصوران الملك دجيمشيد محاطاً بالصنّاع ، واحداها موجودة في مخطوطة الطبري (المحفوظة في لندن - في مجموعة خاصة) ، أما الثانية ففي كتابنا (الشكل ١١) . وعند مقارنتنا لهاتين المنمنمتين يظهر سؤال عن مدى انتشار التقليد الذي سنتطرق إليه لاحقاً .

يمتاز كل عصر بطراز خاص لشخصياته ، تماماً كبعض تفاصيل الثياب التي تساعدنا على تحديد الزمن الذي تمثله . ويحتوي كل عصر بعض الشخصيات النموذجية كالملوك والأبطال والشبان ، وقليل من الأبطال يملكون صفات أو علامات مميزة تسمح بمعرفتهم دوماً ، ويعد رُستِم بطلاً من بين هؤلاء القلّة ، ومن العلامات التي تميزه ، ثوب من جلد

النمر ، وخوذة من رأس الفهد كانت نادرة في صوره قبل القرن السادس عشر ، أما في المخطوطات المتقدمة فإنها ترافق صاحبها دوماً ، باستثناء المنمنمات التي تمثل طفولة وشباب رُستِم كصور (مقتل الفيل الأبيض ، واصطياد حصان ريخش وغيرها) . وكثيراً ما نشاهد بين الأبطال والد رُستِم " زال " بشعره الشائب . أما بشكل عام فالشخصيات غير واضحة المعالم ، فالسعي إلى إظهار شكل محدد للبطل و إعطاء تقدير لمواصفاته بأسلوب جميل لا نصادفه إلا في منتصف القرن السابع عشر ، وكاستثناء في مخطوطة واحدة من مخطوطات القرن السادس عشر . ونشاهد محاولات لايجاد سبل جديدة لتصوير الأبطال (الأشكال ٢٣،٢٤،٢٥) .

وسنحاول الآن أن نراقب تغير تعامل الفنان مع شخصياته ومع مهمته ، وتغير منمنمات "الشاه ـ نامِى" وتبدل المواضيع ، ولهذا علينا أن نعطي تقديراً للمنمنمات من خلال عدة مخطوطات .

ونضع في المرتبة الأولى مخطوطة "الشاه ـ نامِى" الثانية حسب ترتيب قدمها ، ومما وصل إلينا من عام ١٩٣٣م .

وتستحوذ لوحات هذه المخطوطة على اهتمام خاص جداً ، رغم أن الأكاديمي دورن قام بتقييمها بشكل سيّىء . وتختلف هذه المنمنمات في آلية كتابتها بشكل محسوس عما تعودنا أن نراه في منمنمات القرن الخامس عشر والسابع عشر التي يسود فيها كمال الصورة ودقة الملامح وملء المساحات المحددة بدقة بالألوان ، أما هنا فتغلب البداية الجميلة فالفنان حر في استخدام أسلوب دهن الألوان ، ساعياً للحصول على توافق مساحات اللون وليس على تجانس لعبة الخطوط التي سادت في المنمنمات الإيرانية المتقدمة ، وهذه المنمنمات هي (الشكل الملون ١) و (الأشكال ١،٢،٣،٤،٥) و هي مرتبطة بآليتها مع فن الرسم الجداري من جهة و مع الرسم التصويري على المنتجات الفخارية وغيرها من جهة أخرى،والتي تفسر طريقة الدهن الحر بضرورة رسم الصورة بسرعة .

ويمتلىء سطح المنمنمات الصغيرة عادة بالشخصيات بشكل كامل . وهي (الأشكال ١،٢) أحدهما يمثل الصيد والآخر يمثل الملك وسط حاشيته ، و تظهر حقيقة واضحة في أن المنظر هو خلفية الصورة التي تتطور عليها الأحداث ، ويكون الجو العام ثانوياً ولا يعد

ضاغطاً كما في المنمنمات اللاحقة .

ولا نستطيع أن نوافق العالِم ب.دينيسكي الذي يؤكد أن هذه المنمنمات تعد "مظاهر البداية الإيرانية" . والأصح أنها تعكس طبقةً محددةً ومستوىً معيناً من تطور طبقة الإقطاع السائدة في إيران في بداية القرن الرابع عشر .

وبانتقالنا إلى مخطوطات القرن الخامس عشر يظهر لنا جلياً نقصان حلقة في تطور المنمنمات ، و يظهر أمامنا اتجاهان ، اتجاه نراه بشكل واضح في المخطوطة الرابعة من عام ١٤٤٥م (الشكلان ٨ و ٩) التابعة للعادة القديمة المسماة بالمدرسة المنغولية (أليس علينا أن ننسب هذه المنمنمات إلى نواحي إيران الغربية ؟) . وفي نفس الوقت تبدأ بالتطور مدرسة أخرى مركزها في خيرات . وتعد المخطوطة الخامسة (منتصف القرن الخامس عشر - الأشكال ١٠،١١،١٢،١٣) من جهة ومنمنمات المخطوطة السادسة (منتصف القرن الخامس عشر . الأشكال ١٤،١٥،١٦) من جهــة أخرى نمطية بالنسبة لتفرعات هذه المدرسة . ونلاحظ في منمنمات القرن الخامس عشر تبدل الآلية ، فتظهر الملامح العامة محددة بدقة ، ويتم التلوين بخطوط دقيقة سميكة ، وينعدم أسلوب التلوين الحر تماماً ، كما تختلف الألوان التي يستخدمها الفنانون أصحاب الاتجاهات الفنية المختلفة . فإذا كانت الألوان الخافتة العاتمة تغلب في المخطوطة الرابعة كاللون الأصفر الرملي الذي يمثل خلفية الصورة ، وألوان الثياب البنية والليلكية ، وألوان الجبال البنفسجية والزهرية الناعمة ، فإنه في المخطوطة السادسة تغلب الألوان الساطعة كلون الثياب الحمراء والزرقاء ، والتناقض الكبير ، وانعدام خصوصية المنمنمة العامة .

وتبقى هذه المنمنمات رسوماً موضحة للنص كمنمنمات القرن الرابع عشر ، و يبقى المنظر إما خلفية للحوادث الجارية وإمّا أنّه يلعب دوراً هاماً في تطور الموضوع ، كدور الجبال مثلاً في مشهد مقتل الفرسان بعد إختفاء كي . خوسروف (الشكل ١٧٦) . كما يخدم المنظر أحياناً الانسجام في اللوحة مثلاً (الشكل ١٣) و الذي تقسم فيه الشجرة المنمنمة إلى قسمين و نجد في قسم بِخرام غور وآزادِى على الجمل وفي القسم الثاني الغزلان . ونلاحظ الدقة في تفاصيل الثياب والأسلحة ، خاصة في المخطوطة السادسة (الأشكال ١٤،١٥،١٦) وهذا ما سهل علينا تحديد تاريخها . كما أنّ هناك منمنمات هامة تمثل الصنّاع (الشكل

١١) و فيه يحيط الصنّاع بالملك دجيمشيد ، و (الشكل ٨ ب) الذي يمثل الحدادين الذين يختبيء عندهم غوشتابس ، وخصوصاً المنمنمة التي تمثل ثورة كافي ، والتي تعطينا إنطباعاً مشرقاً عن صنّاع القرن الخامس عشر (الشكل الملون ٢) .

تحصل منمنمات المخطوطة الثانية على اهتمام خاص (الشكلان ٦،٧) و الظاهر أنها الثانية حسب ترتيب قدم مخطوطات "الشاه - نامي" في لينينغراد (بداية القرن الخامس عشر) . ومن المؤسف أنها وصلتنا بحالة سيئة جداً . وذلك لأنها تتميز برشاقة مدهشة وشجاعة في أسلوبها وحيوية في حركاتها بالإضافة إلى خصوصيتها المميزة ، وهي تشبه لدرجة ماخصوصية المخطوطة الرابعة .

إن المنمنمات في مخطوطات القرن السادس عشر التي أعدت في ظل الدولة الصفوية العظيمة ، صاحبة أول محاولة لتوحيد إيران والتي قطعت علاقات الماضي الإقطاعي الذي كان يستخدم "الشاه - نامي" لأغراض خاصة ، فبدأ بالظهور تعامل جديد من قبل الفنان تجاه ما يصنع ، وسادت بينهم النزعة التزيينية . ونلاحظ ذلك من خلال العدد الكبير من الشخصيات في اللوحة الواحدة والتي لا علاقة مباشرة لها بالموضوع ، بل جاءت نتيجة اهتمام الفنان بجمالية المنظر ، فيبدأ المنظر بلعب دور منفرد ، لأن ما يهم الفنان الآن هو إظهار المسائل الجمالية وتطويرها . وتعد المخطوطة السابعة المنتهية عام ١٥٢٤م (الشكل ١٧ ، ١٨،١٩،٢٠،٢١) تابعة لهذه المجموعة . فقد استخدم الرسام فيها أساليب متنوعة ، لذلك يبدو لنا عند الفحص السريع للّوحات أنّه عمل عدة رسامين ، ولكن بالدراسة الدقيقة للتفاصيل نقتنع بأنه عمل فنان واحد ، أو بالأصح لورشة تعمل تحت إشراف فنان واحد . وبالإضافة إلى المواضيع الهامة والقيّمة من الناحية الفنية هناك مواضيع أقل قيمة لكنها رُسِمت بالطريقة نفسها . وتعتبر بعض المنمنمات هامة من الناحية التركيبية ، كسقوط حصان بيران مثلاً على الأرض في مشهد صراع بيران وغوديرز (الشكل ٢٠) ويدهشنا فيها لون الصخور وهو ظل الأزرق الناعم الذي ينتقل تدريجياً إلى الأحمر الحديدي ...إلخ .

وتعتبر المخطوطة الثالثة عشرة المعدّة عام ١٥٨٥م ، وكذلك المخطوطة الرابعة عشرة المعاصرة لها نموذجاً واضحاً للنزعةالتزيينية (الأشكال٢٧، ٢٨،٢٩،٣٠) وصياغتهما متماثلة تماماً . وتعتبر منمنمات هذه المخطوطة كبيرة بحيث تملأ الصفحة بأكملها ، وتتميز بوحدة

تركيبها مع امتلاء مساحاتها بالزينـــة ، وتغلب على منمنمات هذه المخطوطة المواضيع الثانوية ، ويغرق الحدث في التصوير الفني الفخم ، وتتحول المنمنمة من صورة معبرة للنص إلى زينة للكتاب فقط .

وهناك طبعاً بعض الاستثناءات والانحرافات عن السير العام لتطور المنمنمات في ذلك العصر ، كالمخطوطة التاسعة مثلاً الخاصة بمنتصف القرن السادس عشر (الأشكال٢٣، ٢٤،٢٥) . وقد صوّرها رسام صاحب موهبة نادرة ، ظهرت محاولاته للخروج عن القواعد العامة المتبعةأنذاك . وتبرز أعماله من الناحية التركيبية فهو يسعى إلى إضفاء الحركة والحيوية على أجساد شخصياته الضخمة ، ولديه خطوط واقعية طريفة في لوحاته ، خاصة في رسم الخيل ، فتارة يُرجِع الحصان رأسه ليلتقط الشعير المتبقي في الحقيبة ، وتارة يعود ليلثم جثة صاحبه لآخر مرة قبل أن يسوقه العدو (الشكل ٢٥) . وهذه الخصائص الخاصة بالفنان لا تعكر النسق العام لتطور المشهد التقليدي الذي حصل على دلالة خاصة في القرن السابع عشر .

ولكي نُقدّر مستوى منمنمة القرن السابع عشر ، أمامنا مادة وفيرة جداً ، فالمخطوطات التي تطرقنا إليها في كتابنا مزينة بغنى بالمنمنمات الممتعة التي تساعدنا في حل مجموعة من المسائل التي تهمنا أو على الأقل تحديدها. فالمخطوطة السابعة عشرة التي أنهيت كتابتها سنة ١٩٣٠م (الأشكال٣١، ٣٢،٣٣) تحتوي على مجموعات متنوعة من المنمنمات ، والأهم بينها ثلاث منمنمات صُوّرت في كتابنا . المنمنمة الأولى هي الجهة اليمنى من التركيب الثنائي (الشكل ٣١) وهي تمثل السلطان محمود الغزنوي وسط حاشيته ، ويعتبر هذاالعمل ممتازاً، فأناقة التركيب التي انتشرت في السنوات العشر الأولى من القرن السابع عشر وكذلك تعقيده وغنى ألوانه وطرازه الملفت للانتباه تدفعنا إلى الظن أن راسمها فنان عظيم . ولكنهالاتحمل توقيعاً ، ويصعب علينا أن ننسبها إلى أي من فناني القرن السابع عشر المشهورين .

وقد تشكل لدينا انطباع بأن مارتين نسب هذه اللوحات إلى محمد ريزِى ، رغم أنه لا يملك الأساس الكافي لذلك ، لأن الشبه بين هذه الأعمال وأعمال ريزِى المحفوظة في لينينغراد معدوم تماماً .

وأما المجموعة الثانية فتمثلها المنمنمة التي تصور الفردوسي في الحمام ، وهي تشبه بشكل عام سابقتها ولكنها أفضل نوعية منها ، وربما خرجت من ورشة الفنان نفسه ، لكنها لم تصنع بيده مباشرة بل أشرف عليها فقط .

أما المنمنمة الثالثة فتمتاز بطبع مختلف تماماً ، وهي تصوّر التحضير للاحتفال ، وربما يكون احتفال الورشات الصنّاعية (الشكل ٣٣) .

المخطوطة الثامنة عشرة (الشكلان ٣٤،٤٤) المعدّة خصيصاً للشاه عباس الثاني (١٦٤٢ ـ ١٦٥١) تمتاز بفخامـة أدائها . وفيها زُيّنت صفحات عناوين النصوص بالزخارف الجميلة (وهي المقدمة ، والبدايات الأربع لأقسام الملحمة) وقد تم العمل بدقة كبيرة وبأساليب مختلفة . ويعد (الشكل ٤٠) نموذجاً لصفحة كهذه . والواضح لنا أنه عَمِلَ على انجازها عدد من الفنانين ، وتحتل هذه المخطوطة المرتبة الأولى بعدد منمنماتها بين المخطوطات المحفوظة في لينينغراد ، وتضم ١٩٢ منمنمة ، ويؤكد هذا العدد الكبير من الرسوم حقيقة وجود مواضيع لن نجدها في غيرها من المخطوطات ، والشيء المشترك بين هذه المنمنمات هو تعامل الفنان تجاه الموضوع الذي انتشر في القرن السابع عشر ، فنرى هنا هيمنة البداية التقليدية و تغلبها على الرواية المباشرة ، فتقل دلالة الموضوع ، ويصبح على نفس المستوى مع تفاصيل المنظر . وحتى أثناء الفحص السريع للمخطوطات تلفت الانتباه فوراً أعمال أحد الفنانين (الشكل ٣٩) . لأن رسومه تمتلىء بالحركة (و قد نجح خاصة في تصوير حركات الخيول في ساحات القتال) كما أن رسومه متنوعة الألوان ومعقدة في تركيبها ، وهناك ميزة أخرى خاصة في أعمال هذا الفنان وهي الطراز النموذجي لوجوه الشخصيات في لوحاته : فالشارب كبير وكثيف ، والحواجب سوداء متصلة عند الأبطال الشجعان ، والخدان عريضان ، والعيون متقاربة ، والجباه ضيقة والجماجم صغيرة عند الفتيان والنساء . كما تظهر في أعماله المواقف التقليدية بشكل واضح ، فيتعامل بحب و اهتمام مع الزينة و الزخارف ليحيط بها قاعات الاستقبال الملكية ، كذلك لاحظنا اهتمامه الكبير بوضعيات الفرسان في ساحات المعارك ، والرؤوس المقطوعة المتناثرة على الأرض ، وأجسام المقتولين المتشنجة المنتشرة على أرض المعركة . ورأينا في اللوحات الممثلة للاحتفالات تنوعاً كبيراً في الأطعمة والمأكولات،وكذلك نماذج كثيرة من الأواني المصنوعة من المعدن والسيراميك الرقيق ، تلك الأواني المميزة للقرن السابع عشر والتي عُرفت بفضل اللوحات الكثيرة في

هذا المجال ، وتقريباً جميع منمنمات هذا المجال موقعة و مؤرخة ، و اسم راسمها آفزال الحُسَيني ، وقد رُسمت المنمنمات بين عامي (١٠٥٢ - ١٠٥٥هـ) أي (١٦٤٢ - ١٦٤٥م) . وقد قام الأكاديمي دورن بوصف هذه المخطوطة في دراساته ، ولكنه لم يتعمق في دراسة المنمنمات ، لذلك نسبها جميعاً إلى الرسام آفزال الحُسَيني ، ولكن الحقيقة هي أن عدة فنانين شاركوا في تزيين المخطوطة ، وقد قام آفزال الحسيني برسم ٦٨ لوحة فقط .

كذلك كرر Martin خطأ دورن فوضع اسم آفزال الحسيني في قائمة الرسامين الإيرانيين في القرن السابع عشر ، ونسب إليه جميع منمنمات المخطوطة ١٨ ، و عدا عن ذلك اعتبر Martin إحدى لوحات هذه المخطوطة من أعمال الحسيني تحديداً ، رغم الشك الكبير في ذلك ، حيث أن أسلوب الرسم والخط والترقيم مختلف تماماً عما شاهدناه في أعمال الحسيني ، كما تخلو من لقب "الحسيني" .

وأول من أشار إلى خطأ دورن و Martin كانت ف.أ.كراتشكوفسكَيا في مقالتها "الفن الإسلامي في مجموعات خانينكو" . ودون أن تتوقف عند سؤال حول أصلية اللوحة التي تحدثنا عنها سابقاً ، أثبتت أن إحدى لوحات المجموعة التي وصفتها تعود لآفزال الحسيني ، كما شرحت بالتفصيل كل ما يتعلق بمنمنمات المخطوطة ١٨ ، وبعد أن حددت مواصفات منمنمات آفزال ، أثبتت أن هناك مجموعتين أخريين في تلك المخطوطة ، وبفضل وجود التوقيع على إحدى المنمنمات (الشكل ٤٣) حددت اسماً آخر من أسماء الفنانين الذين عملوا في تزيين هذه المخطوطة .

وهذا الفنان هو " بير محمد الحافظ " . والمنمنمة الموّقعة باسمه تحمل تاريخ ١٠٥٤هـ أي ١٦٤٤م . و قد أبقى توقيعه على عمل واحد فقط من أعماله ، وكان عمله هذا يفوق نجاحاً جميع أعماله الأخرى (الأشكال٣٦، ٣٨،٤٢،٤٣) التي حددناها بسهولة بفضل وجود كمٍّ كبير من الدلائل .

تتميز منمنماته بخصوصية تجذب الأبصار مباشرة ، لأن ألوانه الأساسية هي الأزرق الغامق وألوان البنفسجي ، أما الألوان الفاتحة فتنعدم من لوحاته تقريباً ، وحتى لو صادفناها فسوف تلوّن التفاصيل الصغيرة من اللوحة فقط ، والميزة الأخرى التي تميز أعمال هذا الفنان هي مواصفات وجوه أبطاله ، فهو فنان واقعي ، حاول أن يقدّر ويصور الصفات المميزة لكل

شخصية ، وابتعد عن الأسلوب التقليدي في تصوير الوجه البشري ، كما ابتعد بير محمد عن إغراق لوحاته بالأشخاص ، وحاول إعطاء شكل معين لبطله المفضل ، فاختلف بذلك عن آفزال الحسيني ، وقد لاحظنا اهتمامه بتصوير الإنسان من خلال تصوير تطور الأحداث إذْ راعى في لوحاته تقدم البطل في السن (مثل رُستم) . وهذه السمة كانت مشتركة في لوحات بير محمد واللوحات الفنية الأوربية ، فنرى انعكاس تطور الفن الإيراني الذي حصل على قوة دفع جديدة في ظل الدولة الصفوية القومية التي كانت تقوّي علاقاتها مع أوربا في ذلك الوقت .

هناك بعض المنمنمات المنسوبة إلى بير محمد ، ربما بسبب بعض خصائصها ، و لكننا بالدراسة الدقيقة استنتجنا أنها عمل مشترك قام به هذا الفنان مع فنانّين آخرين (الشكل ٤٤) . فخصوصية المنمنمة العامة و وضعيات الأشخاص فيها وكذلك تفاصيل الثياب جميعها تتحدث عن انتمائها إلى أعمال بير محمد ، لكن العلامة الرئيسية والمميزة لأعمال هذا الفنان غائبة وهي الوجوه الحية المعبرة ، كما أن بعض المنمنمات الأخرى تفتقر حتى للقليل من السمات المميزة لأعماله ، حيث تظهر الألوان الفاتحة ، و يغلب فيها اللونان الأصفر والأحمر . فتقودنا هذه المنمنمات مباشرة إلى فنان ثالث لم يترك لنا اسمه على منمنمات هذه المخطوطة ولكنه وقّع ثلاث منمنمات باسمه في المخطوطة ١٩ التي قام بتزيّنها كلها بمفرده (الأشكال٤٥، ٤٧،٤٦) والمنمنمات الموقعة باسمه في تلك المخطوطة هي (الشكلان ٤٧،٤٦) .

وليس هناك أدنى شك في أن منمنمات النوع الثالث من المخطوطة / ١٨ / و جميع المنمنمات القديمة في المخطوطة ١٩ تنسب لشخص واحد أو على الأقل رُسمت تحت إشرافه . و يكفي أن نقارن المنمنمات التي تصوِّر سِيآفوش القافز على حصانه فوق النار ، وهي المنمنمات في (الشكلان ٤٥،٣٧) . فحتى اللون والطراز وخصائص المنظر في المنمنمات الأخرى كلها تتطابق حتى في تفاصيلها الصغيرة ، واسم هذا الفنان ريزا إموسيڤير ، وقد كان هذا الاسم مجهولاً تماماً عند الباحثين في تاريخ الفن الفارسي ، وتمتاز لوحات هذا الفنان بألوانها اللطيفة الواضحة ، و لكنها تحمل نوعاً من الجمود لأن وضعيات الأشخاص تنقصها الحيوية ، والخيول الجارية لا تتحرك بل تظهر معلقة في الهواء ، والأهم من ذلك ، وجوه الأشخاص الجامدة والمتشابهة ذات الصفات الواحدة : اللحى المتطاولة ، وبروز الشارب والحواجب ، ففي كل شيء نلاحظ العلاقة بين هذا الفنان وبين التقاليد ،

لذلك تذكّرنا أعماله للوهلة الأولى بمنمنمات القرن السادس عشر . وبالإضافة إلى ذلك ، تحمل موهبة هذا الفنان مظاهر الخصوصية فينجح في المواضيع العاطفية ، وأفضل عمل له بلا منازع موجود في المخطوطة / ١٨ / وهو لقاء زال و رودابي (الشكل ٣٥) . وقد ظهر لدينا انطباع أنه كان يجد صعوبة في التعامل مع الحجم الكبير لأوراق المخطوطة / ١٨ / . (الأشكال ٣٤،٣٥،٣٧،٤١) ، وقد كانت أعماله في المخطوطة / ١٩ / أكثر نجاحاً (الأشكال ٤٥،٤٦،٤٧) .

وفي نهاية حديثنا عن المنمنمات في مخطوطات القرن السابع عشر ، يمكننا أن نطرح سؤالاً حول تشارك عدة فنانين لإنجاز منمنمة واحدة . وعلى أساس دراستنا للمخطوطة السابعة (بداية القرن السادس عشر) يمكننا أن نصل إلى نتيجة هي أننا نتعامل مع ورشة فنية ، و فيها تعود للفنان الرئيسي عدة منمنمات فقط قام بها بمفرده . أما المخطوطة (١٨) فتقدم لنا مادة أكثر أهمية ، حيث تظهر حقيقة العمل المشترك بين بير محمد و ريزا إموسيڤير عند فحص منمنمات الصنف المختلط . وحتى عند دراسة المنمنمات التي يبدو أنها من عمل فنان واحد يمكننا أن نطرح سؤالاً حول مشاركة عدة فنانين في العمل ، ويمكننا أن نأخذ كمثال المنمنمات المؤقعة باسم آفزال الحسيني . كما يدلنا الإحصاء أنه من أصل ٦٨ منمنمة هناك ٦ أنجزت في عام ١٠٥٢ و ٥ في عام ١٠٥٣ ، و ٣١ في عام ١٠٥٤ و ١٣ في عام ١٠٥٥ . ومن بين الثلاث عشرة منمنمة خمس غير مؤقعة ، والباقي رغم وجود التوقيع تخلو من التاريخ .

وهكذا نجد أن عام ١٠٥٤ الأكثر إنتاجاً قد خرج بـ ٣١ منمنمة ، أو وسطياً خمس منمنمات في الشهر ، و إذا أخذنا بعين الاعتبار هذا العدد من المنمنمات ، يظهر لدينا سؤال حول قدرة شخص واحد على صنع كل هذه المنمنمات ، ولذلك ألا يجب علينا أن نفسر وجود هذا العدد الكبير من المنمنمات المؤرخة بتاريخ سنة واحدة بتشارك مجموعة من الفنانين في إنجازها و قيام كل واحد بإنجاز جزء من المنمنمة ، وأن التوقيع في النهاية كان يعود للمعلم المشرف على العمل ؟

إن العواصف السياسية التي هزّت إيران في القرن الثامن عشر ، جرّت خلفها جموداً في الحياة الثقافية بشكل عام ، و خاصة في فن المنمنمات ، لذلك نصادف في أعمال القرن

الثامن عشر تقليداً أعمى للقديم وانعدام التطوير ، فتكون المنمنمة الإيرانية بذلك ، بعد وصولها إلى قمة تطورها في القرن السابع عشر ، قد اضمحلت . وإذا تفحصنا المنمنمات الكثيرة في مخطوطات "الشاه - نامِي" الأربع الخاصة بالقرن الثامن عشر أو ما أتى بعدها ، فلن نجد فيها أي جديد ، فالفنانون يقلدون القديم كأنهم عبيد له ، ونرى ذلك جلياً في المخطوطة (٢٥) التي تمثل أفضل منمناتها تقليداً للقديم أي هي نسخ طبق الأصل عن أعمال ريزا إموسيفير . (قارنوا الشكلين ٣٤ . ٤٨) .

إن تقليد المنمنمات انتشر كثيراً في السابق ، فمثلاً من صورة دجيمشيد و الصنّاع في أغلب الأحيان كانت تقلّد أجزاء كالأشخاص أو تفاصيل أخرى ، أماالباقي فيكمل من عندهم . وقد وصف Martin أساليب النسخ المتبعة في كتابه (صفحة ١٠٣ - ١٠٤) على أساس مُؤَلَّف مصطفى الدفتري "موناكب إخونيرفيران" نهاية القرن السادس عشر . كما نرى في الكثير من المخطوطات القديمة وخصوصاً في الثانية أنه غطت وخزات إبر دقيقة محيط صور بعض الأشخاص وهي طبعاً آثار النسخ .

إن منمنمات القرن التاسع عشر موجودة لدينا بأعداد كبيرة ، وهي في الغالب بسيطة ، ضعيفة المستوى ، والقليل فقط يصل إلى مستوى راقٍ في صنعه .

وكمثال على ذلك المنمنمة المأخوذة من مخطوطة نهاية القرن السابع عشر ، بداية القرن الثامن عشر ، وتنسب إلى القسم الأول من القرن التاسع عشر (الشكل ٤٩) . وهي من الناحية التكنيكية صنعت بشكل جيد ، و لكنها شكلت مزيجاً من الأساليب التقليدية القديمة والأساليب الجديدة للفن الأوربي ؛ فمن جهة ظهرت محاولة إبراز المنظر ، ومن جهة أخرى تصوير الخيول والغيوم تصويراً واقعياً بالإضافة إلى الغيم الصيني .

ونحن بعد أن أعدنا تصوير المنمنمات على الجداول الفوتوغرافية ، صنفناها حسب ترتيب مخطوطاتها الزمني ، وداخل كل مخطوطة صنفناها في ترتيب سير الحديث ، والاستثناء الوحيد هو الشكل (١٦٥) حيث أن المنمنمة المصورة عليه يجب أن تتوضح وفق سير الحديث بعد منمنمة الشكل (١٦) . وتتوضع الجداول الملونة وفق التسلسل الزمني للمخطوطات دون الخضوع لترتيب الجداول الفوتوغرافية .

في وصف الجداول تدل أرقام المخطوطات على ترتيبها بين مخطوطات "الشاه ـ نامي" في المجموعات اللينينغرادية ، أما الأرقام التي بين قوسين فتدل على رقم المخطوطة في المستودعات .

وتطابق أرقام المنمنمات أرقامها في الكتاب الذي أشرنا إليه ، وقد أوردنا جميع القياسات في السنتيمترات .

بعض الاختصارات المستخدمة :

م.ع.ج ـ المكتبة العمومية الحكومية

ج.م ـ الجامعة المستشرقة التابعة لآكاديمية العلوم السوفيتية

ج.ك.و.ر ـ جامعة الكتاب ، الوثيقة ، الرسالة.التابعة لآكاديمية العلوم السوفيتية

وصف الأشكال

الأشكال الملونة

الشكل ـ ١ ـ

مخطوطة١ (م.ع.ج ٣٢٩) الصفحة ٣٤٣ ، المنمنمة ٤٨ ، القياس دون اعتبار الراية ٢٢ × ١٠,٥

اتجه القائد بِخـرام تشوبينى إلى الصين بعد شجاره مع ملكه خرمزد ملك الدولة الصفوية ، وفي الصين حقق سلسلة من البطولات ، ومن آخر هذه البطولات كان صراعه مع الوحش ، الأسد كائي ، الذي ملأ البلاد كلها رعباً ، والتهم ابنة الملك ، وبعد أن استدعى بخرام تشوبينى الوحش إلى نزاله أغرقه بالسهام وبعدها قطّعه بسيفه .

وتمثل المنمنمة بداية القتال وتصوّر القصة بدقة ، والشيء الوحيد الزائد في الصورة هو حامل السلاح ، لأن الرواية تقول إن بخرام تشوبينى خرج إلى القتال وحده ، أما فيما عدا ذلك فنجد أن الرسام التزم بالنص تماماً ، و يظهر ذلك من خلال تصويره للمنظر الجبلي وكذلك تصويره للوحش وصولاً إلى الجديلتين السوداوين المنسدلتين من رأسه .

وهذه المنمنمة هي إحدى المنمنمات التي احتفظت بحالتها الجيدة في المخطوطة ، و نجد فيها تشابهاً مع فن الرسم الجداري والرسم على السيراميك ، وهذا ما سنتحدث عنه بتفصيل أكبر عند وصف الأشكال المصوّرة (١، ٤) .

الشكل ـ ٢ ـ

المخطوطة ٦ (م.ج ٨٢٢) ، صفحة ١٨ ، منمنمة ٤ ، قياس الإطار المشترك دون اعتبار الأعلام ١١,٥ × ١٧,٥ .

الحدّاد كاڤي يحمل الراية و يرافقه رفاقه

عندما يذكر اسم كاڤي في إيران يرد إلى الذهن تصوّر أول حركة تحررية في البلاد ، وقد تسلّم كاڤي العرش بعد دجيمشيد الذي كان أحد ملوك إيران الأوائل (انظروا وصف الشكل ١٢) . وتروي القصة أن زوخاق يبدأ باضطهاد الشعب ليطعم الأفعتين الناميتين من تحت كتفيه نتيجة لقبلة الشيطان ، فيقدم لهما يومياً دماغين بشريين ، ويقع ولدا كاڤي في عداد الضحايا ، وعندما يصل الدور إلى ولده الأخير ، يذهب الحداد محتجاً إلى زوخاق ويشعل الثورة ، ويتسلم قيادة الثورة فيريدون ملك إيران المقبل ، ويصبح مئزر كاڤي الجلدي علماً للثائرين ، وقد ثبته كاڤي على رأس رمحه ، وتصبح "راية كاڤي" منذ ذلك الوقت رمزاً للحركة التحررية القومية في إيران .

ونلاحظ أن المشاهد الجماعية معدومة تقريباً في منمنمات هذه المخطوطة (الشكلان ١٥،١٦) فالرسام يكتفي بتصوير عدة شخصيات تعوض عن الجماعات ، وهذا ما حدث في هذه الصورة ، ففي مركزها كاڤي الذي يحمل الراية ، أما باقي الأشخاص فيمثلون الثوار ، ونصادف ظاهرة خروج أجزاء من الصورة على هوامش الصفحة في هذه المنمنمة وفي كثير من المنمنمات اللاحقة .

الشكل ـ ٣ ـ

المخطوطة ٧ (ج.م ١٨٤) ، صفحة ٣٣ ، منمنمة ٣ ، القياس ١٢ × ١٤,٥

مِنوتشيخر يعود مع جيشه من أرض المعركة

يُقَسّم الملك فيريدون أرضه بين أولاده الثلاثة : سِلْم وتور و إريدج ، فيندلع الصراع بين الأخوة ، ويقوم سِلْم وتور بقتل أخيهما إريدج ، فيثأر للقتيل ابنه مِنوتشيخر حيث يقوم بقتل تور الذي كان القاتل غير المباشر أولاً ومن ثم شريكه سِلْم ، فيملأ الحزن والألم قلب الجد العجوز إثر المآسي التي قُدِّر له أن يشهدها ، فيسلّم المُلك إلى مِنوتشيخر ، وهنا تكمن العقدة الأولى في تطور أحداث "الشاه ـ نامِي" : أي صراع إيران (خلفاء إريدج) وتوران (خلفاء تور) ، ويبقى هذا الصراع محتفظاً بقوته التي لا تضعف عبر نسج الملحمة كلها ويمثل النابض الأساسي المحرك لجميع المواقف البطولية ومعارك الفرسان .

وتُصَوِّر المنمنمة الحقيقية بأسلوب صفوي باكر وكان مرتبطاً بالأساليب البدائية البسيطة المميزة لذلك العصر ، كما نشاهد بعض العناصر الجديدة حيث نلاحظ دقة وأناقة حركة المقاتلين والخيول ، ومع ذلك تعتبر هذه المنمنمة بسيطة بالمقارنة مع الأعمال الأخرى في هذه المخطوطة (الشكلان ١٧،٢١) . أما الصولجان الذي يعلوه رأس ثور ويحمله مِنوتشيخر في يده ، فتشاهدونه مصوراً في (الشكل ٣) .

الشكل ـ ٤ ـ

المخطوطة ١٤ (م.ع.ج ٣٨٢) ، الصفحة ٢١ ، المنمنمة ٢ ، القياس وفق الإطار ٢١ × ٣٠

كِيامورس وسط الناس و الحيوانات (المنظر مكرر في الجدول ٣)

تقول الأسطورة إن أول ملك لإيران كان كِيامورس ، وقد نشر النظام على الأرض لأول مرة ، وكانت الحيوانات والطيور تتجه إليه من جميع الأنحاء ، وقد قام بإدخال الثياب إلى حياة الناس وكانت تُصنع من جلود الحيوانات .

وكان كِيامورس يُصَوَّر عادة في وضعية المعلم وحوله الناس والحيوانات ، ويلفت الانتباه تركيب المنمنمة ، فكل شيء يدور حول شخصية الملك الرئيسية المتربع على جلدة النمر . فيتوقف انتباه الناظر على هذه الشخصية ، كما يخرج ينبوع يحيط به الخَضار من تحت أقدام الملك ، وتعتبر هذه المنمنمة من صور الكتاب التزيينية ، وهناك نماذج أخرى من هذه المنمنمات في (الأشكال ٢٧،٢٨،٣٠) .

الأشكال المصوّرة

الشكل ـ ١ ـ

المخطوطة ١ (م.ع.ج) ، صفحة ١ ، منمنمة ١ ، القياس بدون اعتبار الإطار ٢٤ × ١٩,٥ ، عرض الإطار العام ٢,٥ ، و عند المِداليون ٥ .

صيد الغزلان

يصادف بين المنمنمات المصوّرة الموجودة في نصوص المخطوطات منمنمات ذات طابع تقليدي كانت عادة تزيّن أوراق الغُفْلِ وأحياناً الصفحات الفاصلة بين الأجزاء الكبيرة من الكتاب ، وتمتاز هذه المنمنمات عن المنمنمات الأولى بأنها لا ترتبط دائماً بمحتوى المخطوطة بل إنها غالباً تصوّر حياة وذوق الدوائر الاجتماعية التي صُنعت لأجلها .

ونصادف هذه المنمنمات في مخطوطات "الشاه ـ نامِى" على أوراق الغُفْل ، وعلى الصفحات الفاصلة بين المقدمة و الملحمة ، و يفسر وجودها فاصلة بين المقدمة و الملحمة بأن المقدمة أُلفت بعد الملحمة بفترة طويلة ، حتى إن السؤال عن مُؤلِّف صيغتها الأولى بات مستحيلاً

لكن أوراق الغُفْل اختفت من مخطوطتنا هذه التي تبدأ من الصفحة الأخيرة للمقدمة ، و المنمنمة التي نتحدث عنها تقع على قفا تلك الصفحة ، كما تنتهي المخطوطة بآخر صفحة من صفحات النص في الملحمة ، لذلك يبقى السؤال حول إمكانية وجود منمنمات على الصفحات المفقودة مفتوحاً .

و المنمنمة التي أعدنا تصويرها تمثل الجهة اليمنى من المنمنمة المركبة الواقعة بين المقدمة وبداية الملحمة ، وهي تختلف عن تركيب المنمنمة المقسومة إلى قسمين ، حيث يقع كل

قسم على صفحة منفصلة فيخلق وحدة فنية وموضوعية ، ولكننا نتعامل في حالتنا هذه مع تركيب يتألف من منمنمتين منفصلتين مرتبطتين بالبيئة المشتركة فقط (الشكل٢) . والذي يوحد بين المنمنمتين هو الوحدة الفنية والصفات المشتركة المميزة لهما ، بالإضافة إلى الإطار الموحد للتركيب كله والذي لم يُحفظ بحالة جيدة في مخطوطتنا ، وهو مؤلّف من حاشية بيضاء تحيط بالمنمنمة مع زخرف أسود ، ومن الجزء الرئيسي الذي هو الإطار ذو الخلفية الذهبية والمزين بالزخرف الأسود ، وفي المِدالْيونات خلفية زرقاء فاتحة ، وزهرة اللوتس ذات اللونين الأصفر والأحمر والورود الصغيرة البيضـاء ، وتصور هذه المنمنمة رحلة الصيد الملكي ، وهذا يبرهن على أن صيد الغـزلان كان من أحب التسالي عند الأرستقراطيين الإقطاع . كما أن الصفات المميزة للمنمنمة كالنموذج المشترك للفرسان مثلاً وتفاصيل ثيابهم والمجوهرات التي تزين رؤوسهم كالتي يتزين بها أفراد الحاشية الملكية المصوّرة على الجهة اليسرى من نفس التركيب ، ونصادف هذه الرسوم على السيراميك وأواني البرونز التي كان يستخدمها أفراد الحاشية ، وكذلك نموذج الخيل الذي نصادفه على الأغراض التي عاصرت المخطوطة والكتابات التي تؤكد أنها أشياء تخص أرفع دوائر المجتمع الإقطاعي .

ويجب أن نلاحظ أن الغزلان جميعها إناث وليس بينها ذكور ، كما أن الحيوانات تعدو في اتجاه واحـد ، أما الصيادون فباتجاهين مختلفين ولكنهما موازيـان لاتجاه ركض الحيوانات ، وهذا ما يعطي المنمنمة حركة متقاطعة وشاملة .

ونلاحظ أن المنمنمة مليئة بالرسوم المكررة ، فتوزع الأشخاص مكرر في القسمين العلوي والسفلي من المنمنمة ، وهذه الطريقة في الرسم كانت تقوم على الأنسجة التي يطبع عليها نفس الرسم ، والتقليد ، إذا لم نسمه الاقتباس ، كان يلعب دوراً هاماً هنا .

وقد حُفظت هذه المنمنمة بحالة سيئة ، فهناك الشقوق التي رممت من الجهة الخلفية من الصفحة ، وهناك الأماكن التي فقدت لونها أو لُوّثت .

لُوّنت خلفية الصورة باللون الأصفر وعليها زخرفة نباتية غير واضحة ، يرتدي الفرسان قبعات ذهبية وحمراء ، أما ثيابهم فمن الديباج والمخمل الناعم تتشكّل من ثوب دون أكمام فوق ثوب آخر طويل ، ويغطي الخيل وشاح ذهبي ، ويجذب الانتباه رسم دقيق لجُدّد فيما بعد بيد خشنة .

وضع الذهب على اللوحة بطريقتين : بالريشة على الرسوم الكبيرة وعلى خلفية الإطار ، وبشكله السائل على الرسوم الدقيقة كزخارف الثياب ، وذلك إما بالذهب المصفح أو بالرمل الذهبي الموضوع فوق بياض البيضة .

الشكل - ٢ -

المخطوطة ١ (م.ع.ج ٣٢٩) ، الصفحة ٢ ، المنمنمة ٢ ، القياس بدون الإطار ١٩,٥ × ٢٤ ، العرض العام للإطار ٢,٥ ، وعند المِداليون ٥ .

الملك يجلس على عرشه وسط المقربين إليه

تمثل المنمنمة الجهة اليسرى من التركيب ، الذي صورنا جهته اليمنى على (الشكل ١) . ورغم الصفات التي تحدثنا عنها حول التركيب ، يجب أن نوضح التالي : إن المنمنمة لا تعطينا أية أسس لنعتبر أن الملك المتربع على العرش هو من احدى الشخصيات الموصوفة في "الشاه - نامي" . إنما يعبر كل شيء عن أن هذه الصورة تمثل المجلس الملكي للملك الحاكم آنذاك أي المعاصر لزمن صنع المخطوطة والذي كانت تصنع لأجله .

تصوّر الصورة حديث الملك مع المقربين إليه ، ويتجه بحديثه إلى الوزراء الكبار لديه . مايميز اللوحة هو غياب النساء في مجلس النبلاء الرجال ، وأربع نساء فقط يجلسن ثنائيات بجانب العرش ، ويُسَلّينَ الحضور الملكي بالعزف على الكنّارة والدّيناريّ وبالغناء أيضاً .

وبقيت خلفية الصورة وثياب الحاشية نفسها التي ظهرت على الشكل (١) . وهنا تظهر شخصية الملك بوضوح على أساس خلفية العرش ذي الظهر الوردي والمقعد الأحمر والمخلوق العبقري المجنح على خلفية الستائر الحمراء ، كما يوجد على ثوب الملك الذهبي زخرف أسود يمثل صورة لطائر محني الرأس ، ويبدو أن لباس الملك السفلي من الأقمشة ذات النقش المطبوع ، والتي كانت مقدّرة جداًفي الشرق خلال عصور مختلفة وكانت أغلى من الأقمشة الصوفية والحريرية ، أما العباقرة المجنحون في الصورة فيرتدون سراويل واسعة مزخرفة ، ويحملون في أيديهم التيجان فيظهرون بذلك الدعم من جهة القوى العظمى للملك ، وكذلك شرعية حقه في العرش ، وإن شكل هذين العبقريين العام والمفصل وصولاً إلى النقش على التيجان والزخرف على الزنانير يحمل شبهاً كبيراً لثنائي من العباقرة حُفِرا

على حجر فـوق أبواب مدينة كوني و تنسب لنهاية القرن الثامن عشر . انظروا (الشكل ١) . (Sarre.F ، Seldschukische Kleinkunst) . ونلاحظ أن اللونين الأبيض والأسود قد لونا سيقان العرش وجناحه الأيمن فقط (لأن الأيسر لم يكمل رسمه) والدكّة أيضاً بالألوان نفسها ، كما ظهرت رسوم في بعض الأماكن ، وهذا ما يدفعنا إلى الظن بأن الرسام كان يبغي أن يصوّر العظم المحفور المزخرف ، وحتى لو كان ذلك غير مطابق للواقع وهذا محتمل أيضاً ، فعلى الأقل عكس لنا وجود فكرة في إيران عن العروش الملكية القائمة على أرجل من عاج في ذلك الوقت .

إن وضعية جلوس الملك تقليدية ، حيث يحني رجله اليسرى تحته ، وقد بقي هذا التصوير لوضعيات الملوك متبعاً لفترة طويلة لاحقة .حُفظت هذه المنمنمة بحالة أسوأ من سابقتها ، فليس بها ترميم لونّي ، كما لحقت بها التمزقات بالإضافة إلى الأضرار الأخرى .

الشكل ـ ٣ ـ

المخطوطة ١ ، (م.ع.ج ٣٢٩) ، الصفحة ٨٥ ، المنمنمة ١٤ ، القياس دون اعتبار الإطار ١٠,٥ × ١٢,٥ .

اجتياز كي خوسروف ، فيرينغيس وغيف نهر دجيخون (الموضوع مكرر في الشكل ٣٨)

إن المحرك الرئيسي في ملحمة "الشاه ـ نامي" هو الصراع الدائم بين إيران وتوران ، على الأقل في جزئها الأسطوري الخرافي . (تضمّ توران السهل الذي يتصل من الشمال والشمال الشرقي بجبال إيران) . والمشهد المصور هو أحد الحوادث من هذا الصراع .

يقوم الأمير سِآفوش (الذي نجد وصفه في الأشكال ٢٤،٣٦،٣٧،٤٥) وهو ابن الملك كي كاوس بالتمرد على والده والانضمام إلى صفوف التورانيين ، وهناك يُكرَم من قبل ملك توران آفراسياب (الشكل ٤٨) ويتزوج من ابنة الملك فيرينغيس (الشكل ٣٠) فيأتي الأمير كي خوسروف ثمرة لهذا الزواج ويصبح ولي عرش إيران المقبل ، يغدر التورانيون بسِآفوش فيقدمون على قتله ،أما أرملته وابنه فيختفيان من دون أي أثر ، يصل الخبر إلى الملك كي كاوس فيرسل إلى توران أحد أبطال إيران الشجعان واسمه غيف ليقوم بالبحث

عن زوجة ابنه وحفيده ، وبعد أن يقضي غيف سبع سنوات من البحث في إيران يجد فيرينغيس وكي خوسروف الذي يكون وقتها شاباً ، وعندها تبدأ رحلتهم إلى إيران ، ورغم مطاردة التورانيين لهم يصلون سالمين إلى قصر كي كاوس .

تصور المنمنمة الجزء الأخير من رحلة السفر إلى إيران ، وهو اجتياز الفرسان لنهر دجيخون (آمو - داريا) الذي كان يفصل بين إيران وتوران . عند وصولهم إلى المعبر يختلفون مع صاحب العبارة على أجرة العبور بسبب طلبه مالاً كثيراً ، و يقررون عبور النهر على خيولهم بسبب خوفهم من المطاردة ، فيرمي كي خوسروف نفسه أولاً في النهر ثم تتبعه فيرينغيس وبعدهما يأتي غيف . ويلاحـظ تصويرهم في المنمنمات عادة بهذا التسلسل ، يرتدي الفرسان الدُروع الواقية ، الرجال بالذهبي ، أما فيرينغيس فبالأحمر ،كما تغطي فيرينغيس وجهها بشبكة معدنية واقية تحمي الجزء السفلي منه ، وتصوير الغطاء بهذا الشكل لا يعني بالضرورة وجودَه في السابق بقدر ما يتحدث عن غطاء الوجه عند المرأة الشرقية ، وربما قُدم في المنمنمة على أنه غطاء حربي لحماية الوجه .

يحمل كي خوسروف في يده صولجاناً ذهبياً يعلوه رأس ثور ، وقد كان هذا السلاح منتشراً في إيران حتى القرن الثامن عشر (وقد استخدم في القرنين الأخيرين كسلاح تقليدي للزينة فقط) . وتقول الأسطورة إنّ هذا الصولجان صُنع لأول مرة من الخشب ورُكّبت عليه جمجمة ثور ، وبمساعدة هذا السلاح نجح الفارس فريدون لأول مرة في تاريخ إيران وبدعم من الثورة التي قام بها الحداد كافي ، باسقاط الديكتاتور زوخاق وإبعاده عن العرش الإيراني ، ويجب أن نفسر الصولجان في يد كي خوسروف على أنه تعبير عن السلطة الملكية .

أما على ساحل النهر ومن خلف الجدار ، فتطلُّ عليهم رؤوس بشرية ، والظاهر أنها تمثل صاحب العبارة ورفاقه الذين كانوا يراقبونَ العبور الغريب ، ويُفسَّر وجود الراية التي نشاهدها عادة في مشاهد القتال على أنها شرط في التركيب العام .

إن ألوان هذه المنمنمة كلها مغبشة تقريباً : فالسماء حمراء والجدار أصفر ، أما الماء الذي كان يُصوّر ابتداء من القرن الخامس عشر باللون الُفضي فيظهر بنفسجياً هنا ، واللون الأزرق الذي كان مناسباً أكثر في حالة كهذه غائب تماماً في منمنمات هذه المخطوطة .

ونلاحظ ثانية الشبه بين هذه المنمنمات وبين الرسوم على السيراميك وتثبت ذلك طريقة تصوير الماء ، كما نشاهد على رسم الحجارة في الجدار اللونين الأحمر والأسود المتعاقبين ، وتزيّن المنمنمة ثياب من أقمشة الديباج وخيول ذهبية وراية باللون الأحمر الوردي .

لحق التشقق بألوان هذه المخطوطة في بعض الأماكن وبعضها زال ، وقد أعيد فيما بعد رسم رأس الحصان الأوسط .

الشكل ـ ٤ ـ

المخطوطة ١ (م.ع.ج ٣٢٩) صفحة ٢٥٨ ، المنمنمة ٤٠ ، القياس ١٢ × ١٧

بِخرام غور و آزادِى أثناء الصيد (الموضوع مكرر في الشكل ١٣)

بِخرام غور هـو الملك الصفـوي ڤاراخـان الخامس ، أحـد الأبطال المحبوبين في ملحمة " الشاه ـ نامِى "وكذلك في سلسلة من القصص والأساطير الأخرى ، ويرتبط اسمه بالمآثر البطولية و المغامرات العاطفية المتشابكة مع بعضها ، وقد انتشرت شهرته وهو شاب إذ كان يقوم بتعليمه و تربيته الملك اللخمي المنذر (اليمني حسب ما ورد في الشاه ـ نامِى) . وحادث الصيد ساهم كثيراً في نشر هذه الشهرة ، ونجد تصويره الباكر على طبقين فضيين صفويين محفوظين في مجموعاتنا الأثرية .

حدث في أحد المرات أن قرر بِخرام غور أن يذهب إلى الصيد و اصطحب معه الأسيرة آزادِى التي كانت تتقن العزف على الكنّارة ، وكان قد طلبها لنفسه من مربيه ، وبعد لحاقهم بغزالين يقوم بِخرام غور بطلب من آزادِى بإطلاق سهمين على الغزالة فيصيبان رأسها ويصبحان كقرون الغزال ، ثم يحطم بسهم واحد قرون الغزال ليصبح شبيهاً بالغزالة ، وبعدها يقوم بتنفيذ طلب جديد لآزادِى فيجرح غزالاً ثالثاً في عنقه ، وعندما يرفع الغزال ساقه ليحك جرحه يطلق عليه سهماً يثبت قدمه إلى عنقه ، لكن بعد أن يُظهِر بخرام غور للجميع مهارته يغضب فجأة و يمتلىء حقداً على آزادِى لأنها طلبتِ منه أن يقوم بهذه المهام الصعبة التي حسب قوله إن فشل فيها كان سيلحقه العار هو وأُسرته .

فيرمي آزادِى أرضاً ويترك الجمل يدهسها (تفصيل أعم موجود في " بِخرام غور وآزادِى

١٩٣٤ في صالة الأرميتاج الفنية) . وقد انتشر تصوير هذا الصيد في إيران ، فيصادف هناك على الأقمشة ومصنوعات الفخار والمنمنمات .

وتجب ملاحظة تنوع تصوير الموضوع ، ويتبع ذلك النص الذي يستوحي منه الفنان رسمه ، فحسب " الشاه ـ نامِى " يركب بخرام غور وآزادِى جملاً واحداً ، ولكننا كثيراً ما نصادف بخرام غور على جمل ، أما آزادِى فتمتطي فرساً ، وكثيراً ما يستبدل الجمل بالحصان ، وأحياناً نشاهـــد بدل الحصان اثنين ،كما تصور آزادِى إما راكبة وفي يدها الكنّارة ، وإما ساقطة تحت قدمي الجمل ، وأحياناً يحاول الفنان تصويرها بحالتين في صورة واحدة كتتابع للأحداث ، فتكون في نفس الصورة راكبة ومتمددة على الأرض . انظروا :
(R.M. Riefsthal , Parish - Watson collection of Muhammed Potteries New - York , 1922 , fig 50) .

ويتراجع الرسام في المنمنمة الموصوفة عن عادته في تصوير ما أتى في النص بدقة ، فلا تحوي المنمنمة أياً من الغزلان التي أظهر عليها بخرام غور مهارته في الصيد ، وهذا ما نعلله بضيق المكان الذي خصص للمنمنمة (فعادة تصل المخطوطة إلى الرسام وفيها النص مكتوباً كاملاً وقد خصصت فراغات بين النصوص للمنمنمات) . وبما أن المكان المخصص لمنمنمة بخرام غور وآزادِى كان غير كافٍ ، فقدأجبر الفنان أن يبتعد عن تصوير الغزلان الثلاثة الجريحة ، واكتفى بتصوير زوج الغزالة الثالثة الهارب خوفاً من الصيادين ، وقد أدخل إلى المنمنمة شجرتين بالإضافة إلى طيور وأرنب ، وجميعها تتوافق مع الأهداف التركيبية ، وتشبه طريقة تعبئة الخلفية على السيراميك ، وقد انعكست هذه الأساليب على منمنمات المخطوطة التي نَصِفُها كما ذكرنا سابقاً .

احتفظت هذه المنمنمة بحالة جيدة باستثناء الختم والبقعة السوداء المنتشرة فوق ذيل الجمل ، كما احتفظت الألوان بقوتها ، الخلفية باللون الأحمر والجبال بالأحمر الوردي والأصفر وقممها ذهبية .

ويرتدي بخرام غور ثوباً من الديباج تزيِّنه زخارف كبيرة ويعلو رأسه تاج ذهبي ، ويصعب القول إنّ الفنان أراد أن يصور تاجاً من النوع القديم ، ورغم ذلك فقد أعطاه شكلاً مغايراً لما صُوِّر في الشكل ٢ ، كما جعل السرج و حبال الزينة التي تحيط به من الذهب

وكانت آزادِي ترتدي ثوباً ليلكياً تتخلله دوائر كبيرة بيضاء ، والغزال باللون الزهري .

الشكل ـ ٥ ـ

مخطوطة ١ (م.ع.ج ٣٢٩) الصفحة ٣٦٩ ، المنمنمة ٥٢ ، القياس ١٣ × ٢٠,٥

الفردوسي أمام السلطان محمود الغزنوي (الموضوع مكرر في الشكلين ١٧ . ٢٧)

تقول الأسطورة إنّ الفردوسي قدم ملحمته للسلطان محمود الغزنوي (ويوجد تفصيل أعم في وصف الشكل ٢٧) .

كثيراً ما نصادف هذا المنظر في بداية المخطوطات على شكل صورة من المقدمة أو بين أوّل المنمنمات ، وقد صُوِّرت هذه المنمنمة في نهاية المخطوطة كاستثناء ويعلوها نص كلام ينص على أن عبد الرحمن هو الذي نسخ هذه المخطوطة بخط يده ، من بدايتها إلى نهايتها ، وقد أنهاها سنة ٧٣٣هـ أي ١٣٣٣م .

وبما أن راسم المنمنمة كان يصوّر حقيقة تاريخية ، وليس صورة لنص الكتاب ، فقد عمد إلى خلق مشهدٍ يختلف عن المنمنمات الأخرى في المخطوطة ، وخصوصاً عن مشهد البلاط الملكي المعاصر له ، والذي أعيد تصويره في الشكل ٢ . فبدل العرش الذي صوّر في الشكل ٢ صور الرسام هنا تختاً يغطيه السجاد ، واستبدل ظهر المقعد المستقيم بظهر دائري وهذا لا نصادفه عادة في مثل هذه الحالات . وإذا كان تفصيل ثياب الأشخاص العام يُذكّر بالثياب في الشكل ٢ فالشبه غير تام ، بل إن القماش هو نفسه ، أي الديباج والأقمشة الملساء التي اشتركت بها جميع منمنمات المخطوطة ،كما استبدلت الثياب الضيقة التي يرتديها الملك في الشكل ٢ بالثياب الواسعة ذات الثنايا العريضة التي تمتد حتى أسفل الثوب ، وقد ظهرت وضعية الملك تقليدية ، حيث يثني ركبته اليسرى تحته ، ويحمل في يده اليسرى سيفاً في غمده ، وتغطي رأس محمود الغزنوي العمامة بدل التاج ، وتحيط بها عصابة ذهبية ، وهناك شخصان إلى جانب الملك يرتديان نفس العمامات ، والظاهر أنهما وزيران ، ويجب أن نعرف الفردوسي في الشخص الأول من الجهة اليمنى من محمود الغزنوي الذي ينظر إليه ، والرجل الجالس إلى جانب الفردوسي هو القارىء حيث لم يكن البلاط الملكي يستغني عن القارىء ، وغالباً كان الأدباء والشعراء الذين لا يقرؤون مؤلفاتهم

يصطحبون معهم القراء ، أما الأشخاص في الصف الثاني فهم أفراد الحاشية ، ويتراءى للناظر أن الرسام أراد أن يضفي على الشاعر والقارىء منظراً أبسط من أفراد البلاط الملكي ، فهما يرتديان عمامتين من شكل مختلف ويرتدي الفردوسي ثوباً أشهبَ بسيطاً يتميز بوضوح بين ثياب الديباج التي يرتديها أفراد الحاشية .

فقدت هذه المنمنمة قوة ألوانها ، كما سقط الدهان في بعض الأماكن ، وقد حُفظت الخلفية الذهبية التي صُوّرت عليها الشخصيات الرئيسية بحالة سيئة ، ورُسمت الشخصيات الثانوية على خلفية حمراء عليها دوائر ، ويوجد ختم على هامش الصورة العلوي الحاوي على كتابات والمُصَوَّر في جهته اليسرى .

الشكل ـ ٦ـ

المخطوطة ٢ (قسم ج.ك.و.ر) الصفحة ٨ ، المنمنمة ٢٦ ، (إن هذه المنمنمة غير موجودة في مخطوطات " الشاه ـ نامِى" في المجموعات اللينينغرادية) القياس بدون اعتبار قمة شجرة السرو ٦,٥ × ١٧,٥

الملك غوشتاسب متربع على عرشه

كما أشرنا سابقاً ، كان الفنان يحصل على مخطوطة جاهزة ليرسم فيها رسومه ، حيث أن الخطاطين كانوا يتركون مكاناً مسبقاً للمنمنمات ، وهذا الأمر كان يحرم الرسام من اختيار المكان الأنسب للمنمنمة وكذلك الموضوع ، ولهذا السبب نلاحظ ظهور سلسلة كاملة من المواضيع الثانوية وليس بسبب انعدام الخيال عند الفنان ، فقد كان عمله يُحدد بين قوسين من قبل ناقل النص وعليه فقط أن يتأقلم ، وقد أدى هذا التقليد إلى تحديد عدد المنمنمات وكذلك مواضيعها لعدد كبير من المخطوطات . ومثالاً على ذلك مخطوطات الشاعر نِزامي " الخمسات" حيث تصور فيها المنمنمات نفس المشاهد وبنفس المكان . ولقد أُخذ بعين الاعتبار التنوع الكبير للمواضيع التي تقدمها للرسام ملحمة "الشاه ـ نامِى" ، لذلك حـدد فيها الحـد الأدنى لعـدد الرسـوم . ومخطوطة " الشاه ـ نامِى" تختلف عن " الخمسات" لنِزامي لأننا دوماً نصادف فيها ، بالإضافة إلى المواضيع المفضلة ، مواضيع أخرى مختلفة بطبعها تبعاً لاختلاف أصحاب المخطوطات . وتضم مثل هذه المنمنمات

المشاهد التي ينتفي منها أي فعل ومنها صور تسلم الملوك للعرش ، ونحن الآن أمام منمنمة من هذا النوع .

تتوضع هذه المنمنمة في بداية فصل تسلم غوشتاسب العرش ، وعدم توفر أي حدث بارز في حياة الملك الجديد حَرَمَ الرسام من إمكانية تصوير مشهد حي ، فنشاهد الملك جالساً على وسادة تحتها سجاد يغطي الأرض ويحمل في يده اليسرى قوساً وأمامه على الوسادة سيف ، وعلى بعد مسافة كافية منه ومن الجهة اليمنى ، يجلس الوزراء ، وإلى يسار الملك ، يجلس عازف الموسيقى .

تشكل الجبال والشجرة خلفية الصورة ، وهو أسلوب تركيبي تقليدي خاص بمنمنمات القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، مع العلم أن الشجرة لا تملأ الفراغ فقط بل إنها تحدد مركز المنمنمة والاتجاه العام لتصوير الحدث أيضاً ، وهي مع ذلك لا تطغى على شخصية الملك الرئيسية ، لذلك صور الفنان شجرة سرو إضافية إلى جانب الملك ليظهر أكثر ، وهذا ما لم يكن يسمح به الإطار الضيق للمنمنمة .

ونلاحظ أن السجاد الذي يمثل العرش يغطي من الجهة اليمنى ينبوعاً ، وعلى محيط السجاد ينتشر رسم يقلد الزخرف الذي كان يزين العناوين التي كانت تكتب بالخط الكوفي ، وقد لونت السجادة بالألوان البنية ، وثياب الأشخاص بالأزرق والبنفسجي الغامق والأحمر الزمردي ، وقد غطى الذهب التاج والقوس وقسماً من السماء فقط ، أما الأرض فباللونين الأخضر والأصفر .

حفظت المنمنمة وكذلك المخطوطة بشكل عام ، بحالة غير مرضية ، فقد انتشرت عليها البقع البيضاء والثقوب التي نتجت عن تفسخ الألوان ضعيفة الثبات .

شكل - ٧ -

المخطوطة ٢ (قسم ج.ك.و.ر) الصفحة ١٣ ، المنمنمة ٢٩ ، القياس بدون اعتبار العلم ٨ × ٢٠,٥

القتال بين جيش كي خوسروف وجيش آفراسياب (الموضوع مكرر في الشكل ٤١)

ترينا هذه المنمنمة بوضوح كثرة عدد المرات التي حوصر فيها الفنان بالمساحة الضيقة المتروكة لمنمنمته ، ولكن على الرغم من ذلك ، استطاع الفنان عن طريق رسم بعض الأجزاء خارج إطار المنمنمة ، أن يحقق نوعاً من الحركة ورؤية متكاملة للحدث .

الأسلوب التركيبي للمنمنمة عادي ، حيث تقسم إلى قسمين . جيشين ، ويرتفع الأفق بينهما على القسم الخلفي ، أما الشجرة التي كانت تقسم المنمنمة فقد استبدلت بشجيرة لضيق المكان ، وقد صوّر الرسام المحاربين الإيرانيين على الجهة اليمنى ، ونشاهد في صفهم الأمامي رُستِم في خوذته المصنوعة من رأس الفهد و خلفه كي خوسروف الذي يقوم بطعن جسد العدو الهارب بسيفه ، ويرتدي كي خوسروف في هذه المنمنمة ثوباً من جلد النمر الذي كان من العلامات المميزة للبطل رُستِم ، ويصعب علينا تفسير السبب الذي حدا بالرسام لنقل تلك العلامة إلى كي خوسروف ـ أهو الجهل بتلك العادة أم أن هناك تقليداً آخر نجهله ؟

وصوّر على يسار المنمنمة الجيش التوراني الذي بقيت صفوفه الأولى تقاتل ، أما الصفوف الخلفية التي يترأسها آفراسياب (الثالث من اليسار) فقد وّلت هاربة ، ويشير العلم الحربي الذي صور على الهامش العلوي إلى اتجاه الحركة العام أي من الإيرانيين المنتصرين إلى التورانيين الهاربين .

هذه المنمنمة غنية بالألوان ، حيث يرتدي فيها المقاتلون الخوذ الذهبية والفضية والثياب الطويلة الملونة بالأصفر والزهري والليلكي والأزرق ، وقد لونت دروع الخيل باللّون الزهري الفاتح والليلكي والأزرق الفاتح ، والسماء هنا ذهبية والأرض زرقاء فاتحة ، وقد حُفِظَت هذه المنمنمة بحالة تشبه سابقتها في الشكل ٦ .

الشكل ـ ٨ (آ) ـ

المخطوطة ٤ (ج.م ١٦٥٤) الصفحة ٩٦ ، المنمنمة ١٢ ، القياس ١١ × ١٢

كي خوسروف يستقبل زال و رُستِم القادمين إلى معسكره

عندما يصل كي خوسروف من توران إلى إيـــران (انظـروا الشكل ٣) يقوم جده

كي كاوس الذي حطمته المآسي بالتنازل له عن العرش . فيتوجه الفرسان إلى كي خوسروف لتقديم ولاء الطاعة له ، ومشهد وصول أهم وأشهر فرسان إيران أي زال وابنه رُستِم إلى مقر الملك قد صُوِّر في هذه المنمنمة ، وقد شُكِلت هذه المنمنمة بطريقة ممتازة ، فتصوير الفرسان بثيابهم اللامعة متوازن مع تصوير الخيَم المزينة بفخامة ، وتمتاز هذه المنمنمة عن غيرها من منمنمات هذه المخطوطة بألوانها اللامعة .

ولوحظ أن طريقة تلوين التخت في هذه المنمنمة مشابه لتلوين التخت في الشكل ٩ . ففي كلا المنمنمتين قُسِم التخت إلى قسمين ، ولُوّن القسم الأيسر باللون الليلكي . أما القسم الأيمن فباللون الأخضر الزمردي ، وقد شابهت الخيم وزينتها ما صُوِّر في الشكل ١٦٥ .

الشكل ـ ٨ (ب) ـ

المخطوطة ٤ (ج.م ١٦٥٤) الصفحة ٢١٢ ، المنمنمة ١٩ ، القياس ٩,٥ × ١٢

الأمير غوشتاسب عند الحداد بوراب في بلاد الروم

يهرب الأمير الإيراني غوشتاسب إلى روم (بيزنطة) بعد تشاجره مع أبيه الملك لوخراسب وهناك يصبح تلميذاً للحداد بوزاب ويعيش عنده إلى أن يصل إلى قصر القيصر بعد تحقيقه سلسلة من البطولات ، فيتزوج احدى بنات قيصر (انظروا الشكل ٤٢) . والواضح أن هذا المشهد كان منتشراً بشكل واسع في العصر التيموري والصفوي ، حيث كان تصوير الصنّاع يصادف بشكل واسع ويمتاز بواقعيته وصدقه أكثر من العصر الذي تلا ذلك .

وتحصل هذه المنمنمة على اهتمام كبير بسبب تفاصيل الظروف الحياتية التي تصورها .ويلفت الانتباه شكل الفرن وأنواع الفراء وكذلك أدوات الحدادة وطريقة توضع الطوبة المصورة بدقــة حيث توضع طوبتان عاديتان من اليسار واليمين ، وواحدة مزخرفة في الوسط . اللون الغالب على المنمنمة هو اللون البني المائل إلى الزهري الذي يلوّن الطوب التي تشكل الخلفية الرئيسية ، وتتوضح أكثر بالمقارنة مع ثوب الأمير غوشتاسب ذي اللون البني ، ويتحقق توازن النار الحمراء في الفرن مع الثوب الأحمر على الشخص الأخير من اليمين ، ويرتدي الأشخاص بجانبه ثياباً خضراء وزرقاء غامقة .

المنمنمة مسحوقة بشدة خصوصاً في الزاوية اليسرى ، والدهان الأخضر قد تشوه وأخذ يتساقط .

الشكل ـ ٩ ـ

المخطوطة ٤ (ج.م ١٦٥٤) المنمنمة ٢٤ ، القياس ٩,٥ × ١٢

بِخرام غور ينتزع التاج من عند الأُسود

الأمير بِخرام غور ابن الملك الشرير يزديغرد ، والمتتلمذ على يد الأعرابي المنذر ، يتلقى خبر وفاة والده وتسليم العرش إلى قريبه خوسروف ، فيرجع إلى إيران ويطالب بالعرش لنفسه ، ولإثبات بسالته وملاءمته للحكم ، يعرض أن يقوم بانتزاع التاج من الأسود التي تحرسه ، ورغم اعتراض الأرستقراطيين ، يصمم على هذا الفعل ويحصل على التاج ويصبح ملكاً .

هذا الموضوع المصور هو أحد أشهر منمنمات " الشاه ـ نامي" ويُصادف في المخطوطات الأولى ، من الناحية التركيبية تعتبر هذه المنمنمة بسيطة جداً، كما هي حال جميع منمنمات هذه المخطوطة ، وقد وضعت فيها الشجرة لملء الفراغ وكذلك لمنح بعض الحركة لجسد الأمير بخرام حيث أن أغصان الشجرة موجهة باتجاه معاكس لانحناء جسد بخرام ، ويجب الانتباه إلى أسلوب الاستنسال فيّ تصوير الشخصيات الثانوية بمقارنة شكل الأشخاص في أقصى اليمين من هذا الجدول والأشخاص في الشكل ٨٥ .

ويغلب على هذه المنمنمة اللون البني المائل إلى الصفار ، وذلك بفضل الأرض الرملية والسماء الذهبية وأوراق الشجر البنية والأُسود بلون الخشف الغامق .

ويظهر التخت كبقعة مضيئة يتوضع فوقه التاج ، وقد لونت الجهة اليسرى من التخت باللون الأحمر الفاتح أما اليمنى فباللون الأخضر الزمردي ، والإطار لوّن باللونين الليلكي والذهبي ، والجزء الأسفل من التخت بلون أصفر يتخلله الذهب ، أما الأرجل والظهر فمن الذهب ويزيّنهم نقش بلونين الأسود والأحمر .

يرتدي بِخرام غور ثوباً ليلكياً تظهر تحته بطانة صفراء ، وتوجد خطوط ذهبية على القبة

والأكمام ، اللباس السفلي أخضر زمردي والقبعة حمراء والجزمة سوداء ، أما أفراد الحاشية فيرتدون ثياباً ملونة كل ثوب بلون خاص به .

الشكل - ١٠ -

المخطوطة ٥ (م.ع.ج ٣٣٢) الصفحة ٣ ، المنمنمة ١ ، القياس ١٥,٥ × ١٥,٥

الملك كِيامورس بين المقربين إليه (مضمون المنمنمة موجود في وصف الشكل الملون الرابع) .

تُظهر المنمنمة بشكل واضح تفاصيل ثياب الحاشية الملكية المعاصرة للفنان ، حيث تقوم جلود الحيوانات مقام الثياب ، وقد صوّر عالَم الحيوانات بالإيحاء فقط : نرى أسدين منقطّين ، وهناك صقر جالس على يد الشخص الثالث من اليمين والأفعى على يد الشخص الأول من اليمين .

يتربع كِيامورس على صخرة تقوم مقام العرش ، وقد فُرشت فوقها جلدة النمر ، وتميل الشجرة نحو اليسار لكي لا تضغط من الأعلى على شخصية الملك .

وقد تم تصوير الصخور بطريقة الانتقالات الهادئة للألوان بأسلوب التخفيف بالماء الذي ترسخ في المنمنمات وصولاً إلى القرن الثامن عشر ، أما تصوير النبع فقد تم بالطريقة التقليدية : حيث لُوّن بالفضة مع رسم أسْوَد للأمواج . ويغلب اللون الأبيض ولون الخشف والبني على الثياب وجلد الحيوانات ، الأرض صفراء فاتحة والسماء ذهبية عليها غيمة صينية شاحبة .

حفظت المنمنمة بحالة سيئة ، والوجوه وصلتنا بأسوأ حال .

الشكل - ١١ -

المخطوطة ٥ (م.ع.ج ٣٣٢) الصفحة ٦ ، المنمنمة ٢ ، القياس ١٥,٥ × ١٥,٥

الملك دجيمشيد يعلم الناس أنواع الصنعة

تقول الأسطورة : إن ثاني ناشر للسلام بعد كِيامورس هو الملك دجيمشيد ، فقد علم

الناس أنواع الصنعة وقام باستبدال الثياب المصنوعة من جلود الحيوانات بالثياب المصنوعة من الأقمشة ، ويعتبر تصويره بين الصنّاع المنهمكين بأعمالهم هو الأكثر شيوعاً .

يرتدي الملك ثوباً أخضر وتحته ثوب برتقالي ويجلس فوق تخت ذهبي ، ونشاهد على امتداد يده اليسرى وزيره الأكبر ، وبعض أفراد الحاشية على امتداد يده اليمنى ، ونشاهد بين الصناع خياطاً معه مساعده وهناك الحياك والنجار والحدادون الذين يقوم أحدهم بنفخ الفراء .

تمتاز المنمنمة بألوانها الهادئة حيث يرتدي الأشخاص فيها ثياباً ملونة بالأحمر الوردي والأزرق والليلكي والبرتقالي والأحمر والبني ،أما الأرض فباللون الليلكي الشاحب ، والسماء ذهبية عليها غيمة رُسمت بالأسلوب الصيني ، وبالإضافة إلى وجود الشجرة التقليدية هناك شجرتان صغيرتان ألوانهما شاحبة تقومان على جانبي العرش ، وسنصادف هذه الشجيرات كثيراً في المنمنمات المقبلة .

يذكّرنا التركيب العام للمنمنمة بمنمنمة لها نفس المضمون ، وهي موجودة في مخطوطة " التاريخ " للطبري المحفوظة من عام ١٤٧٨ . وقد حُوّلت إلى " Souvenir " أي تذكار في الكونغرس اللندني حول الفن الفارسي سنة ١٩٣١ ، و الظاهر أن كلتا المنمنمتين تعودان إلى أصل أكثر قدماً .

إن توزع الأشخاص في المنمنمة لم يترك مساحة كافية لتصوير صانع إضافي في الزاوية اليمنى السفلية ، فاستبدله الرسام بتصوير سلاح حربي كشاهد على انتشار صناعة السلاح أيضاً ، ويبقى في المنمنمة شخص واحد لم يُعرف دوره ، وهو صاحب جسد صغير يقف على ركبتيه بين الخياط و النجار .

لقد أضاعت هذه المنمنمة بريقها بفعل الزمن ، و لكنها احتفظت بنعومة ألوانها .

الشكل ـ ١٢ ـ

المخطوطة ٥ (م.ع.ج ٣٣٢) الصفحة ٦١ ، المنمنمة ٦ ، القياس ١٢ × ١٥

القتال بين رُستِم و شاه مازنديران (طبرستان)

قتال رُستِم لشاه مازنديران الذي كان يتمتع بقوة سحرية ، يعد من أهم الأعمال البطولية لأعظم فارس في إيران ، حيث استُدعي الشاه للمبارزة مع رُستِم ، فيخرج للقائه ، وعندما يستعد رُستِم لرمي الرمح والقضاء على عدوه ، يتحول الشاه وحصانه إلى حجر .

تعتبر هذه المنمنمة عادية وتقليدية في تركيبها ، ولكنها أنجزت بدقة كبيرة ، ويظهر التناقض واضحاً بين الفارس رُستِم الذي يستعد لرمي رمحه وهو فوق حصانه ريخشي وبين الشاه وحصانه المتحجرين من جهة أخرى .

وقد حُفظ وجه رُستِم بحالة سيئة ، ولكنه احتفظ بملامح التوتر التي حاول إظهارها الرسام ، وهذا ما نلاحظ ندرته في المنمنمات ، ويستبدل عادة تصوير الحالة النفسية من خلال الوجه بالرسم الدقيق المحدد لتفاصيله فقط ، ويظهر رُستِم مرتدياً لباسه التقليدي وتغطي حصانه ريخشي عدة خضراء غامقة ، وقد لون الجسد الحجري باللون الأخضر الضبابي بطريقة تخفيف اللون بالماء ، و يظهر لون السماء ليلكياً حقيقياً ، وتبرز على أساسه خوذتا المقاتلين الذهبية والفضية وكذلك الرماح الحمراء .

الشكل ـ ١٣ ـ

المخطوطة ٥ (م.ع.ج ٣٣٢) الصفحة ١٦١ ، المنمنمة ١٢ ، القياس ٩ × ١٥,٥

بِخرام غور و آزادِى أثناء الصيد (مضمون المنمنمة موجود في الشكل ٤)

هذه المنمنمة تصوّر الموضوع بدقة تامة ، فالشجرة التي تفصل الصيادين عن الغزلان تؤمن بالإضافة إلى ذلك بعض العمق ، معوضة بذلك عن غياب الأفق .

ألوان المنمنمة هادئة ، فالأرض باللون الزهري الفاتح والسواحل بنية و الينابيع فضية وحولها أحجار بيضاء وبرتقالية فاتحة وحمراء وليلكية ، الحيوانات باللون البني الفاتح ، أما

الفرسان فيشكلون بقعاً أفتح وألمع حيث يغطي رأس بِخرام غور تاج ذهبي قسمه الأعلى من الزمرد ، ويرتدي ثوباً أزرقَ تحته ثوب برتقالي ، ويحمل في يده اليسرى قوساً أبيضَ وعلى إبهام يده اليمنى خاتم ذهبي يستعمله في رمي السهام ، وترتدي آزادِى فستاناً أحمرَ فوقه غطاء أبيض يغطي أكتافها ، وتحمل في يدها اليمنى كنّارة ذهبية .

تحمل هذه المنمنمة الكثير من الواقعية التي تتجلى في وضعيات الصيادين وركض الجمل الثقيل ، المختلف عن ركض الغزلان الخفيف ، وأخيراً تصوير الشجرة مناسب للموضوع أكثر من كونه تصويراً إجبارياً كالذي شاهدناه في منمنمات هذه المجموعة ، الرسم دقيق والواضح أنه من عمل فنان كبير .

الشكل ـ ١٤ ـ

المخطوطة ٦ (ج.م ٨٢٢) الصفحة ٩ ، قياس الصفحة ١٧,٥ × ٢٥

الصفحة الأولى من الملحمة

لقد أُعدت أول صفحة من هذه الملحمة بالطريقة التقليدية الخاصة بنهاية القرن الخامس عشر ، كما أُعدت الصفحة اليسرى التي إلى جانبها بنفس الطريقة .

الكتابة القصيرة ، مكتوبة بالخط الكوفي الأبيض المُزهِر وموضوعة في أربعة إطارات مزخرفة ، منها الأول والثالث على هذه الصفحة ، أما الثاني والرابع ففي الصفحة المجاورة ، وقد كتب عليها التالي : " بسم الله الرحمن الرحيم ـ كتاب " الشاه ـ نامِى" ـ كلمة الكامل بين البُلغاء ـ فردوسي توسي .

اللون الأساسي ـ هو الكوبالتي ، خلفية الإطارات المزخرفة سوداء ، والإطار الداخلي ذهبي وأســود ، أمــا الإطــار النباتي فملون باللون الأحمر والأخضر والأبيض والأصفر والذهبي .

الشكل ـ ١٥ (آ) ـ

المخطوطة ٦ (ج.م ٨٢٢) الصفحة ٧٨ ، المنمنمة ١٥ .

الملك كي كاوس يصعد إلى السماء بواسطة النسور (الموضوع مكرر في الشكل ٢٣)

تروي القصة البداية الشريرة للعالم ، حيث يقرر آخريمان القضاء على الملك الإيراني كي كاوس ، فيبعث بالشيطان (إبليس) ليقوم بحرف الملك عن الطريق المستقيم ، فيظهر الشيطان على هيئة شاب ويُقنِع كي كاوس بالصعود إلى السماء ، فيأمر كاوس بإطعام النسور جيداً ، كي يستخدمها في الطيران ، وعندما تمتلىء النسور بالقوة يأمر الملك بصنع العرش وبتركيب عصا طويلة في كل زاوية منه تعلق عليها قطع اللحم ، وعندما سعت النسور المقيدة للحصول على اللحم رفعت الملك فوق الأرض ، ولكن الطيور تعبت سريعاً وأخذت تسقط نحو الأرض ساحبة معها الملك والعرش ، وكاد الملك يفقد حياته في هذه الحادثة ولكنّه استطاع العودة إلى قصره بصعوبة .

تصادف هذه المنمنمة كثيراً في مخطوطات " الشاه ـ نامِى" ، ويسترعي هذا العمل الانتباه لبساطته وإيجازه وتناسق تركيبه ، ولا تملك هذه المنمنمة طابعاً خاصاً متفقة بذلك مع أغلب منمنمات هذه المخطوطة ، بل إنها مبنية على أساس التباينات اللونية : فالسماء زرقاء وثوب الملك أحمر وريش الطيور يتسلسل بين الفاتح والغامق .

الشكل ـ ١٥ (ب) ـ

المخطوطة ٦ (ج.م ٨٢٢) المنمنمة ٥٩ ، القياس ٩ × ١٢

مخيم إسفنديار المُغطى بالثلج

إن هذه الحادثة تعتبر واحدة من المغامرات العجيبة السّبع للأمير إسفنديار ، وتُكرِرُ هذه القصة تماماً القصة الموجودة في الملحمة حول المغامرات السبع لرُستِم أعظم فارس إيراني .

ويلفت الانتباه تركيب المنمنمة ، حيث نظم كل شيء حول درع إسفنديار الملون بلونين ، ونشاهد خيماً مثل التي عُرضت في الشكل (٨آ) ، ونلاحظ الخطوط الواضحة

والصادقة للوضع حيث غطى الخدم أنفسهم بالأكياس للوقاية من الثلج .

تتسم المنمنمة بلونها الهادىء ، فالخلفية زرقاء فاتحة ، و تظهر على أساسها الخيم الليلكية والبيضاء والزرقاء الفاتحة مع نقش كوبالتي ، ويرتدي إسفنديار ثوباً أحمرَ ويحمل درعاً ملوناً بالأبيض والأسود ،ولذلك فهو يجذب الانتباه مباشرة .

الشكل ـ ١٦ (آ) ـ

المخطوطة ٦ (ج.م ٨٢٢) الصفحة ١٩٦ ، المنمنمة ٢٨ ، القياس ٧,٥ × ١٣

رُستِم ومينيجِي والمقاتلون حول البئر الذي سُجن فيه بيجين

يتحدث الرسم عن قصة دخيلة لا علاقة لها بالتطور العام لأحداث هذه الملحمة ، حيث يسافر الفارس الإيراني بيجين مع صديقه غورغين إلى الأرض الأرمنية لتخليص سكانها من الخنازير البرية التي كانت تُهلك المحاصيل ، فينجح بيجين في القضاء على الخنازير البرية ويستعد للعودة إلى إيران ، لكن صديقه غورغين الماكر يحسده على نجاحه ويحاول أن ينصب له فخاً فيقوده إلى الأرض التورانية التي يحكمها الملك آفراسياب عدو الإيرانيين ، وفي الغابــة يجد الفرسان مرجاً اتخذته الأميرة التورانية بيجينى مكاناً لترتاح فيه ، فيقع الفارس بيجين في حبهــا وتبادله بيجينى نفس الشعور ، فيذهبون إلى القصر ويحتفلون هناك ، وعندما يتلقى الملك آفراسياب خبر وصول عدوه يأمر الحراس بالقبض عليه وقتله ، ولكن الفارس التوراني النبيل بيران يَرُدُّ الملك عن قراره المتسرع ويعرض عليه سجن الفارس ، فيأمر الملك برَمي بيجين في الحفرة ، أما مينيجِي فتُطرَدُ من البيت الأبوي ، وفي تلك الأثناء يعود غورغين إلى إيران ويروي قصة ملفقة عن مصير بيجين ، لكن الملك الإيراني كي خوسروف يعلم بالكارثة التي حلت ببيجين بعد أن ينظر في كأسه السحري الذي يريه أسرار العالم ، فيُرسِل كي خوسروف الفارس رُستِم لنجدة بيجين ، فيدخل رُستِم ومعه سبعة فرسان إلى توران متنكرين بزي التجار ويقومون بإخراج بيجين من الحفرة .

وقد كانت هذه القصة تحصل على شهرة كبيرة دائماً ، حيث كانت اللحظة الدرامية التي تصور انقاذ رُستِم لبيجين تجذب الرسامين ، فنجدها في جميع مخطوطات " الشاه - نامي" تقريباً ، كما تتميز هذه المنمنمة بصفة خاصة مميزة ، حيث أن جميع المنمنمات التي

تصور إنقاذ بيجيني والمعروفة لدينا ، تصور الحفرة على شكل شق لتُظهر جسد السجين ، لكن الرسام الذي رسم هذه المنمنمة بقي وفياً لمفاهيمه الواقعية والتي ظهرت من خلال تصويره للحفرة من الخارج فقط . ألوان المنمنمة مشرقة كما هي ألوان المنمنمات الأخرى في هذه المخطوطة ، ويظهر غطاء بيجيني الأبيض كبقعة فاتحة . تضررت المنمنمة بسبب تفسخ الفضة على السيوف وظهور بقع غامقة عليها .

الشكل ـ ١٦ (ب) ـ

المخطوطة ٦ (ج.م ٨٢٢) المنمنمة ٤٦ ، القياس ١٣ × ١٤

رحيل الفرسان الإيرانيين إلى الجبال

يخيب أمل الملك الإيراني كي خوسروف بالحياة الدنيا ، فيسلم العرش لغيره ويرحل إلى الجبال ، وهناك يختفي دون أن يترك أثراً ، فيقوم عدد من فرسانه الأوفياء بلحاقه ويموتون في الجبال .

ويجب أن نشير إلى الدور الذي يلعبه المنظر في هذه المنمنمة حيث أنه أُنجِزَ بدقة مدهشة ولعب دوراً حاسماً بالنسبة للتركيب كله ، أما الشخصيات الموجودة فتلعب دوراً ثانوياً حتى إنّ صخور الجبال قد غطّتها جزئياً ، ولكن الجبال هنا لم تصور كالعادة بشكل سوداوي ومهدد ، بل العكس فقد ظهرت الألوان الناعمة المتموجة بين الأشهب والأخضر والرمادي والبني بشكل متماسك .

الشكل ـ ١٧ ـ

المخطوطة ٧ (ج.م ١٨٤) الصفحة ٥ ، المنمنمة ١ ، القياس ١٤ × ١٥

الفردوسي يقدم ملحمته للسلطان محمود الغزنوي (مضمون المنمنمة موجود في وصف الشكل ٢٧) .

لقد قام الرسام بنقل المشهد إلى البستان ، وبذلك ابتعد عن المنظر الصحراوي الدائم وأدخل الطبيعة الخضراء ، ولكنه رغم ذلك بقي تحت سلطة الأسلوب التقليدي في الرسم .

الملامح العامة للخلفية النباتية تشكل رسماً عادياً للأرض : فالشجرة المرسومة في أعلى المنمنمة بقيت موجودة ، والذي تغير فقط مكانها حيث نقلت من الوسط إلى الزاوية اليسرى ، والسماء لونت باللون الذهبي التقليدي ، وقد صُوِّر السلطان محمود جالساً على تخت ذهبي عالٍ ، ويغطي رأسه تاج ذهبي ويرتدي ثوباً أزرقَ فاقعاً فوق لباس زيتوني ، أما رجال الحاشية فيرتدون ثياباً لها نفس التفصيل لكن بألوان أخرى . الشخص في المركز يحمل الملحمة في يده اليمنى ويدعو باليسرى الشاعر ليتبعه ، ونجد أن ثياب الفردوسي أبسط من ثياب الموجودين وملوّنة باللونين الأحمر والأزرق الزاهي ، كما أن عمامته الواسعة والمنخفضة تبرز بين العمامات المكورة العالية التي يرتديها رجال الحاشية ، كما تختلف وضعيّة وقوف الفردوسي التي يُظهر من خلالها الولاء والطاعة والاحترام عن وضعيات الموجودين اللامبالية ، وهذه الطريقة في تصوير الفردوسي بتواضعه وطاعته تُصادف في جميع المنمنمات التي تصوره (انظروا الجداول ٣٣،٢٨،٥) .

وقد زُينت الخلفية الخضراء للمنمنمة بالحشائش الكثيفة والأشجار التي تحمل ورداً أحمرَ وبنفسجياً وأصفرَ ، ويوجد في الواجهة ينبوع فضي .

الشكل ـ ١٨ ـ

المخطوطة ٧ (ج.م ١٨٤) الصفحة ١١٦ ، المنمنمة ٦ ، القياس ١٤,٥ × ١٧,٥

رُستِم بجانب سُخراب المحتضر

إن قصة سُخراب هي أكثر القصص مأساوية بين قصص " الشاه ـ نامِى" ويعد مشهد موت سُخراب المحزن من أكثر المواضيع الشائعة في المنمنمات .

يدخل الفارس رُستِم مصادفةً أملاك الملك السمنغاني عدو الإيرانيين أثناء بحثه عن الحصان المفقود ، فيقيم له الملك استقبالاً يليق به ، وتقوم ابنة الملك تاخمينى التي كانت قد سمعت الكثير من القصص حول بسالة رُستِم بزيارته سراً في الليل ، فيتزوجها رُستِم في اليوم التالي ، وعند مغادرته إلى وطنه يترك للوريث المنتظر حجراً ثميناً ، ويبلغ الطفل المولود المسمى سُخراب سن الرشد سريعاً، ويقرر البحث عن والده فيذهب ليشارك في القتال بين الإيرانيين و التورانيين ، وقبل رحيله تربط والدته الحجر الثمين إلى يده و تأمره بأن يريه لوالده

كي يتعرف إليه ،وأثناء القتال يلتقي سُخراب والده ، ويدفعه إحساسه الداخلي إلى معرفته فيطلب منه أن يسمي نفسه ، لكن رُستِم يحافظ على سريته فيتراجع سُخراب عن تسمية نفسه ، فيتقاتلان ويتغلب سُخراب على رُستِم في الجزء الأول من المعركة ، لكنه لا يقتله احتراماً لعمره ، لكن رُستِم يعود ويتغلب على سُخراب في الجزء الثاني من المعركة و يطعنه فوراً ، وقبل أن يموت سُخراب يسمي نفسه ويطلب من رُستِم أن ينزع الرباط عن يده ، وعندما يتعرف رُستِم إلى ابنه المحتضر يصيبه الهلع فيمزق ثيابه من شدة الحزن .

ورغم الخشونة في المنظر بالإضافة إلى كونه تقليدياً تماماً ، فلا تفتقر هذه المنمنمة إلى التعبير ، ولا ننسى أن الفنان أضاف الشخصيات الثانوية التي شاركت بدورها في المشهد ، حتى إنه أضفى الحركة على الخيول ونجح بذلك تماماً ، ونلاحظ أن نظر رُستِم موجه إلى الرباط على يد سُخراب العارية ، أما خوذة الشاب المحتضر فقد تدحرجت إلى ضفة النبع . ألوان المنمنمة غريبة قليلاً : فجذع الشجرة لُوِّنَ باللون الأزرق الفاتح وكذلك السماء التي غطتها غيوم كثيفة ، والأرض بنية ، وقد اختيرت الألوان العاتمة لزيادة المأساوية إلى اللوحة ، وما يحييها هو الحشائش المزدهرة التي وزعت على الأرض وكذلك الخيول والبشر الذين ظهروا كبقع فاتحة ، ويوجد على الأسلحة والألبسة الحربية الكثير من الذهب ، ويلاحظ غياب التفاصيل في المنمنمة (فلا نشاهد خوذة رُستِم مثلاً) وقد جعل الفنان عدد الوجوه الثانوية أي حاملي السلاح أقل ما يمكن ، وهذا ما دل على رغبة الرسام في تركيز انتباه المُشَاهِد على الحدث الرئيسي .

الشكل ـ ١٩ ـ

المخطوطة ٧ (ج.م ١٨٤) الصفحة ١٣٣ ، المنمنمة ٧ ، القياس ١٤,٥ × ١٥,٨

الفارس رُستِم عند الشاه كي كاوس

هذا الموضوع هو أحد المواضيع الجامدة الخالية من الحركة ، حيث تصوّر المنمنمة مشهد استقبال ملكي ، وتعتبر هذه المنمنمة من الناحية التركيبية مرحلة متطورة في استخدام الأساليب التي اتبعت في الشكل ١١ . حيث أن الشجيرات الجانبية المزهرة تحولت هنا إلى أشجار كبيرة ، أما الشجرة التقليدية الكثيفة الأوراق فقد اختفت نهائياً لتحل مكانها الخيمة

الملكية ، كما ظهر بعض التصنع في وضعية الملك المائلة ورسم الأشجار المتعرج .

وقد ابتعد الفنان عن استخدام الألوان المعتمة التي صبغت المنمنمة السابقة واختار هنا الألوان المرحة : فالسماء عنده ذهبية وتحمل غيمة صينية مضيئة ، والأرض بنفسجية فاتحة في قسمها السفلي وتنتقل عند الأفق إلى اللون الأخضر السماوي .

وتحت السقف الملون هناك تخت ذهبي ذو مقعد أزرق ، ويرتدي كي كاوس ثوباً برتقالياً طويلاً فوقه عباءة زرقاء لها أكمام طويلة معلقة ، ويرتدي رُستِم ثوباً زهرياً تحت الثوب من جلد النمر وينتعل جزمة خضراء ،كما يجلس على كرسي ذهبي ويحني ساقه اليسرى تحته كالملوك ، ويرتدي الخدم ثياباً ملونة بالأحمر والبنفسجي والأزرق والسماوي والزهري والأصفر ، أما العمامات فبيضاء وفقط العمامة اليسرى بنفسجية ، أما الكائنات فكلها ذهبية .

وعند المقارنة بين هـذه المنمنمة ومنمنمة من الـقـرن الخامس عشر ، لها نفس الموضوع (الشكل ٦) يظهر لنا أن هذه المنمنمة أكثر زينة . والمثير للاهتمام أن الشكل ٦ يصوّر الملك حاملاً القوس ، أما السيف فقد وضع أمامه على الوسادة . لكن في موضوعنا هذا هناك أشخاص مختصون لحمل السيف والقوس ،كما أن السيف يبقى في غمده .

وقد حفظت هذه المنمنمة بحالة جيدة ، لكن ما تضرر منها هو تفسخ الدهان الكوبالتي الذي يغطي نهايات سقف الخيمة المعلقة ، وثياب كي كاوس والشخص الجالس إلى جانبه .

الشكل ـ ٢٠ ـ

المخطوطة ٧ (ج.م ١٨٤) الصفحة ٢٥١ ، المنمنمة ١٥ ، القياس ١٥ × ١٦

غوديرز يحاصر بيران في الجبال بعد ملاحقته أثناء القتال

أثناء القتال الحاسم بين الإيرانيين والتورانيين الذي قضى على توران ، يموت في عداد الكثير من الفرسان الفارس بيران ، أبسل وأكرم التورانيين ، ولم يبخل الفردوسي في ملحمته بالمديح الصادق لهذا الفارس ، وقد وصف نهايته وصفاً قوياً، حيث لوحق من قبل الفارس الإيراني غوديرز فأضاع سيفه وحوصر في الجبال ، وفضل الاستشهاد في الحرب على الحياة الذليلة فقُتِل

ولا تُصَوِّر هذه المنمنمة القصة بدقة تامة : حيث كُتِب أن بيران يصيب غوديرز الصاعد خلفه إلى الجبل بسكين في يده ويُقتَل بدوره من سكين رماه بها غوديرز . لكن قياس المنمنمة لا يسمح للفنان أن يرسم مقاتلَين يرميان السكاكين على بعضهما لأن ذلك سيأخذ مساحة كبيرة ، فغيّرالموضوع ولكنه خلق منمنمة تمثل نموذجاً فنياً راقياً .

ويغلب على المنمنمة اللونان الأزرق والبنفسجي المتعاقبان ، أما السماء فذهبية وتظهر على أساسها الشجرة الخضراء الكثيفة الأوراق ، والأرض ليلكية عند الأفق ، وحمراء في المركز على قمم المرتفعات الثلاثة ، وباللونين الأصفر والأشهب في القسم الأسفل ، والصخور أغلبها زرقاء في القسم الأيسر من المنمنمة ونهاياتها بنفسجية وحمراء صدئية وزيتونية ، وقد أجري الانتقال من لون إلى لون بأسلوب التخفيف بالماء ، ويغطي الورد الأحمر الصخور .

وتظهر من بين الصخور رؤوس الحيوانات ورؤوس شبيهة برؤوس الآدميين وجميعها تنظر إلى بيران وكأنها تقف في طريقه لتعيقه عن عمله الحق . ويجب أن نرى في هذه الوجوه التي نصادفها على منمنمات القرن السابع عشر انعكاس المعتقدات التي كانت سائدة آنذاك في إيران حول وجود نوع من الأرواح تسكن الصخور وتقول إن بعضها كان صديقاً للإنسان وبعضها عدوه وذلك يتعلق بالمكان والزمان ، ويخلق امتداد نظر هذه الأرواح حاجزاً بين العدوَّين القريبَين من بعضهما في اللوحة ، وإلى الأسفل من وقوف الفرسان وعلى امتدادهم الذي يشكل أساس التركيب ، يستلقي حصان بيران على ظهره وكأنه يُنبئُنا بموته عن المصير الذي يتهدد صاحبه .

وغالباً ما نصادف الخيول جامدة في وضعياتها في المنمنمات الإيرانية ، ولكن هذه المنمنمة تفاجئنا بالحركة و الحيوية التي أضفاها الرسام على الخيول (انظروا كذلك الشكلين ١٨،٢١ الشكل الملون ٣) . وكما ذكرنا في وصف الشكل ١٨ فإن الخيول تعبر لدرجة كبيرة عن علاقتها مع الحدث وأحياناً تكون أكثر إقناعاً من الفرسان أنفسهم . ونصادف في الشكلين ٢٤ و ٢٥ ظواهر مماثلة .

ونلاحظ أن حصان غوديرز وحامل سلاحه لم ينشغلا عن القتال بل أخذا يراقبان مايحدث بانتباه على عكس حصان بيران وحامل أسلحته الذي عض على إصبعه من

المفاجأة ، وهناك الكثير من الذهب و الفضة على أسلحة القتال و ثياب المقاتلين .

الشكل ـ ٢١ ـ

المخطوطة ٧ (ج.م ١٨٤) الصفحة ٣٦٠ ، المنمنمة ٢٠ ، القياس ١٤,٥ × ٢٠

قتال فيرامورز و بخمين

إن بخمين هو ابن اسفنديار وحفيد الملك غوشتاسب ، وقد كان عدواً لرُستِم لأن الأخير قام بقتل والده ، وبعد مقتل رُستِم على يد أخيه شيغاد ، تنتقل كراهية بخمين إلى فيرامورز بن رُستِم ، فيلاحقه بشتى الطرق ويقتله أخيراً في الحرب ، ويُسْتَبْدَل هذا الموضوع الضيق أحياناً بملحمة دخيلة كاملةلا تعود طبعاً للفردوسي ولكنها تتبع نفس الموضوع .

وهذه المنمنمة قريبة بطبعها من المنمنمة السابعة من نفس المخطوطة (الشكل ١٩) أكثر من قربها للمنمنمتين في (الشكلين ١٨ ،١٩) . وتظهر المنمنمتان الأوليان أكثر بساطة وتقليداً كما تضفي ألوانهما السعادة بالمقارنة مع المنمنمتين الأخيرتين اللتين تعجان بالحركة والأحاسيس . وكما ظهر في المنمنمة التي صورت على الشكل (١٩) كذلك هنا يحاول الرسام أن يستبدل انعدام الحركة بالزينة الخارجية .

ورغم تصـوير هـذه المنمنمة لموضوع حقيقي ، فإنها تُصَنَّف في عداد المنمنمات اللامبالية ، فالحدث فيها لم يُصوَّر بدقة ، والمشهد الأساسي يضيع بسبب تعقيد المنمنمة بإدخال جيوش إليها ألغت تفاصيل المنظر التي كانت عادة تملأ الفراغات ، ورغم اختلاف هذه المنمنمة عن المنمنمة في الشكـل (١٩) من هذه الناحية فإن الألوان في الحالتين هي نفسها ، وإذا لم تكن السماء ذهبية فإن الكثير من الذهب موجود على الأسلحة والألبسة الحربية ، والأرض زرقاء معتمة كما في الحالة الأولى ، وأخيراً لوّنت الثياب وألبسة الخيل والتفاصيل الدقيقة بالألوان نفسها (البرتقالي والأصفر والأحمر والأزرق والأخضر) والشيء الوحيد الجديد هو الفضة التي لا نجدها في المنمنمة الأولى .

وكما رأينا في الجدول السابق ، استخدم الفنان هنا أيضاً أسلوب تصوير المرتفعات لإنشاء المنظر وقد وزع خلفها الأشخاص لتشكل صفوفاً إضافية للوجوه المشاركة ، ورغم

وجود الأعداد الكبيرة فإن الحركة بقيت قليلة في المنمنمة ، والوجوه بشكل عام جامدة طبعاً مع وجود بعض الاستثناء ، غير أن الخيول معبرة جداً كما في الكثير من منمنمات هذه المخطوطة ، ولقد احتفظت الألوان ببريقها في حالة جيدة ، لكن قسماً منها تضرر في الجهة اليسرى بسبب الخدوش .

الشكل ـ ٢٢ ـ

المخطوطة ٨ (ج.م ٥٠) الصفحة ٣٦ ، المنمنمة ٢ ، القياس ١١ × ١٥,٥

الطائر سيمورغ يعيد زال إلى سام

تلد زوجة الفارس سام ، أحد أقدم فرسان الجزء الأهم من مخطوطة " الشاه ـ نامي "ولداً شائب الشعر ، فيعتبر الوالد هذه العلامة سيئة ويرمي الطفل للقدر حيث يتركه عند أسفل جبل إلبورس ، فيأتي الطائر السحري سيمورغ ويأخذ الطفل ويبدأ بإطعامه ، وبعد فترة زمنية يحلم سام بحلم سماوي يدفعه للمضي في البحث عن ولده فيجد مسكن سيمورغ ، ويرجو الطائر أن يعيد إليه ابنه زال ، فيشفق سيمورغ على الأب المسكين ويعيد إليه ابنه .

تخرج المنمنمة قليلاً خارج نطاق نص المخطوطة ، لأنه حسب رواية الفردوسي يجب أن تمر عدة سنوات قبل أن يعود سام لاسترجاع ابنه ، حيث يصبح الصبي كبيراً عندما يعيده الطائر إلى والده ، أما هذه المنمنمة فتصوره طفلاً رضيعاً .

ومن الناحية الفنية لا تستحوذ هذه المنمنمة على اهتمام خاص ، لكونها مثالاً تقليدياً على المنمنمات الوسطى في المخطوطات الخاصة بمنتصف القرن السادس عشر . ورغم أن هذا العمل يسبق ما صوّر على (الشكلين ٨ و١٦) بفترة تصل إلى المئة سنة ، لكنه قريب إليه من الناحية التركيبية ، ونفس التقْتير أيضاً لأن المنظر الذي يكوّن الخلفية معدوم تقريباً ، وكذلك يظهر بوضوح جمود الأشخاص ، وحتى التفاصيل الصغيرة كشكل الشجرة والصخرة في الزاوية السفلية اليمنى تشير إلى علاقة الرسام مع العادات الفنية القديمة التي يبدو أنها كانت لا تزال منتشرة بين الرسامين ، رغم أنها اختفت من " قمم " الفن الإقطاعي أي من بلاط الدولة الصفوية العظيمة آنذاك .

كما لا جديد في هذه المنمنمة باستثناء العمامة التي يرتديها سام وكذلك اثنان من مرافقيه ، تلك العمامات التي كانت منتشرة زمن الشاه تاخماسب (١٥٢٤ - ١٥٧٦) .

وتتميز المنمنمة بألوانها الفاتحة والمشرقة : فالسماء ذهبية والخلفية صفراء فاتحة مشرقة ، والأثواب براقة تغلب عليها الألوان الزرقاء والحمراء ، ويظهر الريش السحري براقاً .

الشكل - ٢٣ -

المخطوطة ٩ (م.ع.ج ٣٣١) الصفحة ١٨٥ ، المنمنمة ٦ ، القياس ١٤ × ١٨,٥

الملك كي كاوس يصعد إلى السماء بمساعدة النسور [مضمون هذه المنمنمة موجود في وصف الشكل ١٥(آ)]

في هذه المنمنمة وكما في الكثير من الرسوم التي تصور هذا الموضوع ، يبقى دليل وجود الملاك غير واضح تماماً ، حيث يحمل في يده سمكة يصيبها الملك كي كاوس بسهمه ، ويجب أن نتوقع هنا انعكاساً لاحد المعتقدات السائدة التي أثرت على الرسامين ، فالملحمة لم تذكر شيئاً حول ذلك في نصوصها ، ولا تجد في أسطورة الملاك دعماً لها إلا في هذه السطور الأربعة :

سمعت أن الملك صعد إلى السماء
لكي يفوق الملائكة في علوّها
وقال آخر إنه طار إلى السماء
ليأخذها بقوة القوس والسهام

وتشكل هذه المنمنمة مثالاً ممتازاً للنتاج الفني الفريد من نوعه لفنان موهوب جداً قام بتصوير المخطوطة ٩ . فالأجسام هنا ضخمة ومليئة بالحياة ، والتركيب مثير للاهتمام ، كما أن مجموعة الألوان ممتازة وهذا كله يعبر عن العظمة الفنية لهذا الرسام ، وتجذب السماء النظرَ بلونها الأخضر الذهبي وهي تملؤها الغيوم الصغيرة الملونة بألوان ناعمة متنوعة ، والشمس لونت بالذهب وعليها ظل أحمر دافيء ، كما تمتليء أجنحة الملاك الطويلة بالحركة التي تضيفها وضعيته وكذلك الطيور المعبرة .

ويسترعي الانتباه وجه كاوس الممحو ، وهذا ما نلاحظه على جميع المنمنمات التي تصور هذا الموضوع ، وكذلك على غيرها من المنمنمات (انظروا الشكل ٢٤) . ويعتقد أن هذا من فعل القراء الصالحين الذين كانوا يعتبرون أن عمل كاوس كان عملاً كافراً يغضب الله .

الشكل ـ ٢٤ ـ

المخطوطة ٩ (م.ع.ج ٣٣١) الصفحة ٢٠٧ ،المنمنمة ٨ ، القياس ١٤,٥ × ١٥,٥

سِيآڤوش القافز فوق النار

إن سِيآڤوش هو ابن الملك الإيراني كي كاوس ، وحدث يوماً أن بدأت زوجة والده الشريرة سودابِى بالتودد إليه ومطالبته بالحب الحرام (الشكل ٤٣) لكن سِيآڤوش لم يستجب لرغباتها ، وعندها قررت سودابِى أن تقضي عليه ،فحصلت من السحرة على طفلين حديثي الولادة ، ميتين وقبيحين ، ثم ذهبت إلى الملك وادّعت أنهما ولداها من سِيآڤوش ، ولكي يبرىء سِيآڤوش نفسه أمام والده يقفز فوق النار ويبقى سليماً .

ويعتبر هذا الموضوع من المواضيع المفضلة في ملحمة " الشاه ـ نامِى" كما أشرنا سابقاً .وهناك منمنمتان أخريان لهما نفس الموضوع في (الشكلين ٣٧،٤٥) .

ويمكننا أن نتتبع من خلال المنمنمة خصائص عمل الفنان التي أشرنا إليها في وصف المنمنمة السابقة ، فنلاحظ وجود الديناميكية هنا أيضاً .

ونلاحظ حركة حصان سِيآڤوش الساعي في قفزه إلى اجتياز النار ، والتي تشير إليها الساقان الخلفيتان المندفعتان نحو الخلف ، ويقوى المشهد بفعل التيارات النارية المنسابة بحركات زوبعة نحو اليسار خلف الفارس المندفع ، ورغم أنه حتى القرن السادس عشر كان تصوير الحصان en face عادياً ، لكن عندها كان تصوير الرأس أيضاً en face . ولكننا هنا نشاهد دوران رأس البغل الذي يعتليه وزير الملك ، وهذه السمة مهمة من الناحية الفنية التاريخية ، فالأشخاص البيروقراطيون كانوا فعلاً يتنقلون على البغال و ليس على الجياد ، ولكن هذه الاستدارة لرأس الحيوان الذي كان يراقب رفيقه بدهشة هو مصطلح استثنائي ،

وتغيب الساقان الخلفيتان عند البغل نفسه ، بينما كان يجب أن تظهرا على الرسم .

وكما في الجدول السابق ، استخدم الفنان هنا الذهب بنجاح بلونيه الأخضر للسماء والأحمر للنار . الأرض هنا صفراء ، يظهر عليها البغل بلونه السماوي ، أما الصخور في القسم الخلفي فقد تلألأت بالألوان الزرقاء والزرقاء الفاتحة والليلكية ، وقد أنجز التلوين بطريقة التخفيف بالماء ، وظهر في تلوين الثياب التوافق المحبب للألوان : وهو الأزرق الغامق والبرتقالي .

وقد أزيل وجه كاوس وكذلك وجه الملكة السيئة سودابِي .

الشكل ـ ٢٥ ـ

المخطوطة ٩ (م.ع.ج ٣٣١) ، الصفحة ٣٥٤ ، المنمنمة ١١ ، القياس ١٤,٥ × ٢١

عودة بيجين بعد انتصاره على خومان فيسِى

إن هذا المشهد هو جزء من الصراع بين إيران و توران ، الفارس الإيراني الشاب بيجين ، ابن غيفا ، وبطل قصة بيجين ومينيجى [الشكل ١٦(آ)] يتغلب على أحد أعدائه من توران وهو الفارس خومان فيسِى أحد أهم الفرسان التورانيين ، وهو أخو بيران قائد الجيوش التورانية الشهير (الشكل ٢٠) .

ويظهر في هذه المنمنمة الحيوية والتركيب المميز كما في المنمنمات الأخرى لهذا الفنان ، كما صوّرت الراية بوضعية ناجحة جداً ، حيث يحملها خادم بيجين ، ومن جديد تبرز السمة الواقعية على أساس الأساليب التقليدية المشتركة : كتقسيم الخلفية والصخور الموزعة بتناسق على يمين ويسار رؤوس الفرسان الذين ينظرون إلى خومان الميت ، وتبرز في الصورة قوة عاطفية كبيرة حيث تشم فرس خومان المنقطة جثته وكأنها تودع صاحبها . الألوان تقريباً نفسها التي ظهرت في المنمنمتين السابقتين . الأرض باللونين الأصفر والأشهب ، والصخور في القسم الخلفي تتلألأ بألوان ناعمة ، يغلب عليها اللون الأزرق ، وتظهر نفس البقع الزرقـاء والبرتقالية وهي (الرايـة ، جعبة السهام ، السرج ، ولباس خادم خومان الهارب) . لكن لون السماء هنا مختلف وهو الذهب الأحمر .

الشكل ـ ٢٦ ـ

المخطوطة ١٣ (م.ع.ج ٣٣٤) ، القياس ٢٨ × ٤٢

غلاف المخطوطة الخارجي

إن تاريخ الغلاف الإيراني غير واضح بشكل تام ، لأننا لا نستطيع أن نعطي تاريخاً دقيقاً للنماذج القديمة المحفوظة ، فأغلب الأغلفة التي وصلتنا تعود إلى القرنين السادس عشر والثامن عشر ، وكقاعدة لم تحتفظ المخطوطات القديمة بغلافها الأول ، بل كانت تغلف من جديد ، وسيتوضح الأمر أكثر إذا تذكرنا أن الأغلفة الإيرانية هي كجميع الأغلفة الشرقية تهترىء أسرع من الأغلفة الأوربية وذلك بسبب شكلها ، فخلافاً للأغلفة الأوربية فإن الغلاف هنا له صفحة سفلى تمتد وتنحني لتشكل كعباً للكتاب وتنطبق فوق العليا وهكذا تحمي جوانب المخطوطة كلها .

إن كعب الغلاف الأصلي يصنع عادة من الجلد ، ومع الزمن وبفعل الاستخدام المتكرر للمخطوطة يأخذ شكلاًمنحنياً ، وعندما يجف يضر بأوراق المخطوطة ، لذلك نلاحظ عادة في المخطوطات الفارسية تلف الأوراق عند كعب الغلاف ، كما أن الغطاء أيضاً بدوره يتلف بسبب جفاف الجلد الذي صنعت منه الحواف ، وكنتيجة لذلك يضيق كعب الغطاء وعندها يوضع الغطاء فوق الصفحة الأولى من المخطوطة بدل أن يوضع فوق صفحة الغلاف العليا .

إن صناعة الأغلفة وتشكيلها في شكلها الفني ليست جديدة ، حيث نصادف نسخاً فنية قيمة جداً بين المخطوطات الباكرة التي وصلتنا .

إن القسم الأكبر من الأغلفة العادية يغطى بالساخيتان (جلد الغنم أو الماعز الخاص بصناعة الأغلفة) وكان يصبغ من الداخل بالأحمر الحديدي أو الأصفر ، ومن الخارج بالأحمر أو الأخضر أو الأسود ، وكان للأغلفة الفنية عدة أنواع . النوع الأول يبدو أنه الأكثر قدماً وهو من papier mache (أي الورق المعلك المقوى) . و عليه زخرف ضيق يغطى عادة بالذهب . النوع الثاني ظهر بعد فترة طويلة لاحقة وهو النوع الجلدي الذي لم يكن قطعة واحدة بل شكل من قطع صغيرة من الجلد الملون والمزخرف ، ويشترك هذان

النوعان بنفس طبيعة الوجه الداخلي للغطاء ، الذي طبقت عليه زينة من الكرتون الرقيق أو الجلد ، كما كانت الخلفيات فيهما تصنع من نفس المواد ولكنها تأخذ ألواناًمختلفة . أما النوع الثالث فكان معاصراً لهم تقريباً، حيث كان يصنع الغلاف من الورق المعلك المقوى مع زخرف ملون ، وأحياناً كان هناك منمنمة تحت الصبغة ، وقد كانت منتشرة في القرنين السابع عشر والثامن عشر . وقد كان أكثر صموداً من الباقيين . وإذا كانت الزخارف النباتية تميز النسخ الأولى وكانت هذه الزخارف تعود إلى الأرابيسك وتتميز بألوان ناعمة ومعتمة ، فإن النسخ التالية كانت تتميز بألوان براقة يغلب عليها اللون الأحمر ، وقد قَلَّتْ فيها الزخارف التي كانت تشكل العنصر الأساسي في الرسم ، وليست نادرة الحالات التي تصادف فيها مخطوطات النوع الأول وقد غُطي الذهب الذي عليها بالصبغة التي كانت تنزع نعومة وخفة الزخارف ، ويعتبر ذلك نوعاً من الضريبة الزمنية على الأذواق الجمالية السائدة التي انجذبت نحو الصبغة ، فاستخدمت بشكل واسع على المنتوجات الإيرانية من الورق المعلك المقوى بالإضافة إلى رسم المنمنمات في القرنين السابع عشر والثامن عشر .

الغلاف المصور لدينا يعود إلى النسخ الأولى وهو من النوع الثالث ، وصنع على الأغلب في نهاية القرن السادس عشر ، وهو من الورق المعلك المقوى بالإضافة إلى جلد أسود على الكعب ، وقد زين بزخرف عنقود عنب مع أوراق خضراء وعناقيد حمراء وأحيط بإطار ذهبي وغُطِّي بالصباغ .

وتوجد كتابة على الجزء البارز من الغطاء تقول إنه من عمل السيد رازي . ويختلف طابع هذه الكتابة عن أنواع التواقيع التقليدية عند الرسامين وصانعي المنمنمات ، كما أن الصيغة التي حددت العمل مختلفة ، وهذا يعد دليلاً إضافياً يبرهن على أن جهد الفنانين التصويريين كان متنوع المجالات خلافاً لجهد الرسامين المتخصصين برسم المنمنمات فقط ، فقد كان يوجد معلمون مختصون يقومون بتزيين الأغلفة وكذلك المنتجات من الورق المقوى .

الشكل ـ ٢٧ ـ

المخطوطة ١٣ (م.ع.ج ٣٣٤) الصفحة ١١ ، المنمنمة ٣ ، القياس ٢٦ × ٤٠

المنمنمة الخاصة بالمقدمة

تمثل هذه المنمنمة تركيباً معقداً يضم عدة مشاهد ، وتُصَوِّر مقدمة " الشاه ـ نامِى" حيث صنفت في نصه ، وتنتمي المشاهد التي تصورها إلى الجزء الأخير من حياة الفردوسي وذلك حسب ما تقوله الأسطورة .

وتقول الأسطورة التي انعكست في مقدمة " الشاه ـ نامِى" [في الإصدارات الثلاثة الأساسية] إنّ السلطان محمود الغزنوي وعد الفردوسي بدينار ذهبي عن كل بيت شعري ذي شطرين يقوم بتأليفه ، ولكنه عندما حان وقت الدفع للشاعر لقاء أتعابه أمر السلطان أن يُدفع للشاعر دراهم فضية بدل الدنانير الذهبية ، وقد بلغ عدد الأبيات التي ألفها الفردوسي ٦٠ ألفاً حسب ما ذكرته الأسطورة (و تتراوح في المخطوطات بين ٤٨ و ٦٠ بيتاً ، ويعتبر تحديد عدد الأبيات الشعرية التي تعود للفردوسي مستحيلاً) . وقد وصل كيس النقود إلى الفردوسي عندما كان يستحم في حمام المدينة ، فثار غضبه على هذا الخداع.، خاصة بعد أن أخذ عمله منه كل حياته ، فقام بتوزيع المال بالتساوي بين المحمم وبائع المشروبات المبردة وحامل المال إليه ، وبعدها هجر الفردوسي مملكة محمود الغزنوي وألف قصيدة هجاء سخر فيها من السلطان وعيّره ببخله ، (ولم تصلنا قصيدة الهجاء في شكلها الأصلي ، أما ما يُقَدَّمُ على أنه الأصل فيخضع للشك الموضوعي من قبل الباحثين المختصين) ، وقد سبب الفردوسي بعمله هذا غضب الحاكم الشديد عليه . لكن بعد زمن سامحه السلطان فعاد الفردوسي إلى موطنه ومات هناك في فقر شديد ، وتقول الأسطورة إنه في الوقت الذي كان فيه الناس يُخْرِجون جثة الفردوسي من أبواب المدينة كانت نقود السلطان الموعودة للفردوسي والبالغة ٦٠ ألف دينار ذهبي تدخل المدينة من الباب الآخر .

وتصوّر المنمنمة في الجهة اليسرى مشهد تقديم الشاعر ملحمته للسلطان محمود ، حيث يحمل الفردوسي مخطوطته بوقار ، ويمد السلطان الجالس على عرشه يده تجاهها ، وأمامهم حشد من أفراد الحاشية والخدم .

القسم الأيمن من المنمنمة يصور الحمام الذي يحوي مسبحاً في القسم الخلفي ومرتفعاً يُصادَف غالباً في الحمامات الشرقية . في المركز ،الأرض بنية والحائط مزين بالألواح السيراميكية القديمة ، وطبيعي أن نبحث عن الفردوسي بين المستحمين ولكن لا شيء يميز الشاعر هناك بعكس ما نصادفه في الشكل ٣٢ حيث كتب اسم الشاعر فوق رأسه ، وهناك فوق الحمام دولاب مائي يُدَوِّره الثور فَيُزَوِد الحمام بالماء .

الفارس والفرس المصوران في الزاوية السفلية اليسرى من المنمنمة يجب أن يخصا القصة المصورة ، وفوق سرج الفرس هناك محفظة تتألف من كيسين كانت منتشرة في الشرق ، وكانت الدراهم الفضية التي تلقاها الفردوسي موضوعة فيها ، وتتميز هذه المنمنمة عن سواها من المنمنمات التي تُصوِّر الفردوسي (الأشكال ٥ ، ١٧ ، ٣٢) بغناها بالمواضيع .

طابع هذه المنمنمة ليس ابداعياً بل تقليدي (راجعوا المدخل) فقد ترك مكان صغير فقط للمضمون وأُدخل أفراد الحاشية والمستحمون وحتى عاملوا الحمامات وأخيراً الدولاب المائي وبيت الطيور الذي لا يتعلق بالمشاهد المصورة . كما صُوِّر الفردوسي مرة واحدة دون صفات مميزة ، بالإضافة إلى عدم تصوير جسده كاملاً على المنمنمة ، فقد أعطى الفنان الاهتمام الأكبر لتصوير التفاصيل : لوحات الحمام السيراميكية ، الأقمشة والثياب ، حتى ريش الطيور المدجنة في باحة الحمام ، وكذلك لباس الخيل . كثير من التفاصيل لُوِّنَ بالذهب ، كحواشي الصفحة على جانبي المنمنمة التي زخرفت بزخرف وردي يعود إلى الأرابيسك ، والخلفية التي كتب عليها النص ، كذلك الأقواس المدورة تحت سقف الحمام ، والأواني المعدنية التي كان بعضها من الفضة ، ويغطي الألواح السيراميكية البيضاء على جدار الحمام زخرف كوبالتي .

الجزء السفلي من ألواح الحمام مرقش ، كالأرض في غرفة الاستقبال عند السلطان محمود ، ويحمل إطار الجهة اليسرى من المنمنمة رسماً تزينياً بألوان زرقاء وحمراء وبنية ، ويرتدي المستحمون ثياباً حمراء وزرقاء غامقة بألوان معكرة ، الثياب في القسم الأيسر من المنمنمة ذات ألوان عادية : البرتقالي والأزرق والأصفر والأحمر .

الشكل ـ ٢٨ ـ

المخطوطة ١٣ (م.ع.ج ٣٣٤) الصفحة ٤٤٨ ، المنمنمة ٢١ ، قياس الصفحة ٢٧ × ٢١

عودة بِخرام غور من الصيد

تتوضع المنمنمة في بداية الفصل الذي يتكلم عن لقاء بخرام غور مع بنات صاحب الطاحونة الأربع ، حيث يدهم الليل بخرام غور أثناء انهماكه بالصيد ، فيلجأ إلى أقرب ضوء ويجد عنده طاحونة وقربها أربع أخوات يرقصن ويغنين حول النار ، وبعد أن يقضي الليل بصحبتهن يُقْنِع صاحب الطاحونة أن يزوجه إياهن جميعاً . وهذا النموذج من القصص الشعبية وجد لنفسه مكاناً في ملحمة " الشاه ـ نامِي " لكنه لا يصادف كثيراً في المنمنمات . ربما لأن المعتقدات التي كانت سائدة في الأوساط العليا من المجتمع لعبت دوراً كبيراً ، هنا حيث لم يكن يُسْمَحُ بالتزاوج بين أبناء الملوك وبين فتيات من العامة ، أو ربما كانت الأفضلية تعطى للمواضيع البطولية ، ويصعب أن نبتَّ بالأمر ، مادمنا لم ندرس مادة المنمنمات في مخطوطات " الشاه ـ نامِي " كاملة . ويُصادَفُ هذا الموضوع في منمنمات المخطوطات اللينينغرادية مرتين فقط : في المخطوطة الثانية (بداية القرن الخامس عشر) وفي المخطوطة ١٥ (نهاية القرن السادس عشر) . والأولى منهما هي احدى أغنى المخطوطات في صياغتها ، أما الثانية فتحتوي عدداً كبيراً من المنمنمات التي لا أهمية لها من الناحية الفنية .

ورغم أن الفنان كان يملك مكاناً كافياً تحت تصرفه في بداية القصة ليصور هناك المنمنمة إلا أنه تراجع عن ذلك و صوَّر موضوعاً ثانوياً وهو عودة بِخرام غور من الصيد . كما خرج الفنان الذي زخرف الإطار الذي يحمل عنوان الفصل عن النص (فهذا الجزء من العمل يقوم به الأشخاص المسؤولون عن صياغة المخطوطة) حيث كُتِبَ " خروج بِخرام غور إلى الصيد " . وربما كان لكلا التراجعين سبب واحد . حيث يترك عادة كاتبو نصوص المخطوطات ملاحظات على الحواشي ، وهي التي ترشد الرسامين الذين يزينون المخطوطة ، وفيها تحدد أسماء الفصول وكذلك مواضيع المنمنمات .

وباعتمادنا على الطابع المشترك للمنمنمات في المخطوطة التي نتحدث عنها وبمتابعة

النزعة الفنية التي رافقت فن المنمنمات في ذلك العصر ، نفسر اختيار الفنان لهذا المشهد برغبته في توسيع التركيب وجعله يلمع بالألوان ويخلق الفخامة التي كانت تميز أذواق ذلك العصر ، وقد نجح في تحقيق ذلك تماماً.

ونلاحظ أن طريقة البناء ليست جديدة لأننا صادفناها سابقاً ، ورغم ادخال الفنان عدداً كبيراً من الأشخاص إلى المنمنمة ، فقد استطاع أن يحافظ على الشخصية الرئيسية واضحة ومميزة في مركزها . ويظهر بوضوح أنه رغم كون المنمنمة خالية من الموضوع وتقليدية فإنها رغم ذلك أكثر صدقاًمن منمنمات القرن الخامس عشر القريبة للنص والتي تصور الأشخاص الثانويين لملء الفراغ فقط ، أما هنا فقد وزع الأشخاص بقصد معين ، كالمشاة المغنين مثلاً الذين يسبقون المجموعة الرئيسية ويفتحون الطريق أمامها ، وكذلك جماعة الخدم الذين يحملون الغنيمة خلف الصيادين . ونفس الكلام يمكن أن يقال عن مرافقي الشخصية الرئيسية على جانبيها .

ولقد ضمت هذه المنمنمة جميع الألوان الفنية التي ميزت ذلك العصر ، وقد كانت الألوان مخففة غير حادّة ، ولونت الأرض بثلاثة ألوان : في الأسفل عند النبع باللون الأخضر المائل للصفار ، وفي المركز زهرية فاتحة ، أما في الأعلى على الجبال فبيضاء مزرقة ، وتظهر أشجار على الخلفية الذهبية للسماء . الألوان الأساسية للثياب هي البرتقالي و الأصفر والأخضر والأشهب والسماوي . التفاصيل الصغيرة لوّنت بالذهب ، وتظهر جدران المباني الأثرية في القسم الأعلى من المنمنمة كبقعة هي الأكثر تألقاً بالألوان ، حيث يكون الكوبالت أحد أهم الألوان ، وقد لوّنت الخلفية المشتركة للنص والزخارف على الهوامش بالذهب .

لقد عانى الرسم الدقيق وتضرر بفعل الزمن ، وهناك طية في وسط المنمنمة ويبدو أنها تشكلت قديماً .

الشكل - ٢٩ -

المخطوطة ١٣ (م.ع.ج ٣٣٤) الصفحة ٦١١ ، قياس الصفحة ٢٧ × ٤١

الصفحة الأخيرة من المخطوطة

إن النزعة التزيينية لا تظهر فقط من خلال تصوير المخطوطة بالمنمنمات وأوراق الغُفل والإطارات والرسوم الفنية على الهوامش ، بل تمتد إلى جداول النص حيث تملأ الزخرفة الإطار المحيط بالجدول ، فأحياناً تزين الخطوط العمودية فقط ، وأحياناً تملأ الصفحة كلها وهذا ما نصادفه في القرن السادس عشر وخصوصاً في الجزء الثاني منه . بالنسبة للمدرسة التي صَنَعَتْ هذه المخطوطة و المخطوطة ١٤ التالية لها (الشكل ٣٠) فإنها تتسم بطابع تزيين الصفحات السابقة و اللاحقة للمنمنمة ، واحدة أم اثنتان حسب موقع المنمنمة على recto الصفحة أو verso . وصفحات كهذه تزخرف كاملة باستثناء بعض الإطارات المتوسطة التي تترك فراغاً حول سطور النص .

وقد أعدت الصفحة التي تحمل آخر أبيات الملحمة وشكلت بنفس الطريقة المذكورة ، حيث كتب النص على شكل أبيات أفقية ومائلة ، بالإضافة إلى نص الخاتمة الذي توضّع أسفل الشعر في إطار شكله يضيق نحو الأسفل ، ويجتاز الصفحة عمودياً خطّين يشيران إلى أن الصفحة كانت مقسومة إلى قسمين قبل إدخال النص . أما الفنان فقد قام بزخرفتها بعد أن أنهى كاتب النص عمله . وقد ذكر في ملاحظة الختام أن المخطوطة أُنهيت بتاريخ يوافق ميلادياً ١٥٨٥ .

وقد كان عنصر التلوين الأساسي هو الذهب بلونين : الأصفر والأخضر (ويصادف غيرهما كالأحمر والأبيض) .وقد زخرفت حواشي الصفحة بهذين اللونين ، وكذلك الخلفيـة التي توضّع عليها الإطار المزخرف مع النص والأرابيسك في الجزء السفلي من الإطار . لون الورود الغامق على الأرابيسك هو الأزرق . أما الخطوط الأفقية والعمودية فحمراء وخضراء . أما الورود المتوضعة فيها وفي المثلثات بين السطور فزرقاء وليلكية وحمراء وصفراء .

وهذه الصفحة لا تعتبر نموذجاً نادراً بل إنها نموذج مميز لذلك الزمان ، وقد حُفِظَت بحالة

سيئة وظهر   عليها العديد من البقع والشقوق المرممة . وفي الوسط هناك طية أفقية كالتي توجد على الجدول الذي سبقها .

الشكل - ٣٠ -

المخطوطة ١٤ (م.ع.ج ٣٥٢) الصفحة ١٥٢ ، المنمنمة ٩ ، قياس الصفحة ٢٦ × ٤٠

عرس سِآفوش و فيرينغيس (مضمون المنمنمة موجود في وصف الشكل ٣)

يقيم سِآفوش عرسه في قلعته و يحضره قائد التورانيين الفارس بيران مع حاشيته كلها . وقد عكست المنمنمة صوراً حياتية . فالعروسان محاطان بالنساء فقط ، وتقوم النساء بخدمتهما ويسلّينهما بالغناء الرقص والموسيقى (المطرب في الجوقة الشرقية يعزف على الدق) . أما باقي النسوة فلا يشاركن في الاحتفال بل يقمن بالأعمال والتجهيز للاحتفال و هن متوزّعات في القسم السكني من القلعة . أما الرجال فقد خرجوا إلى الفناء لاستقبال الضيوف .

والشخص الوحيد الذي له علاقة مع النساء هو الرجل الذي ينظر إلى فتاتين تظهران من خلف ستار النافذة وتنظران إلى ما يجري في الفناء . كما يشكل الرجل نفسه من الناحية الهندسية حلقة الوصل بين الرجال الذين يشكلون زاوية مع المحتفلين بالعرس .

ويلفت الانتباه أغطية رؤوس النساء ، وقد اختار الفنان الألوان نفسها التي رأيناها في الشكل ٢٨ . لكن التشابه لا يتوقف على ذلك فالأزياء نفسها ، والوضعيات ذاتها ، وطابع الأشخاص نفسه ، وهذا ما يشير إلى أنها من إبداع نفس الورشة . ويظهر بوضوح تشابه بيران و مرافقيه مع الفرسان في الشكل ٢٨ . وهناك تشابه كبير بين هذه المنمنمة والمنمنمة ١٧ من المخطوطة ١٣ والتي لم يرد تصويرها في هذا الكتاب .

الشكل - ٣١ -

المخطوطة ١٧ (م.ع.ج ٦٥) الصفحة ١ ، المنمنمة ١ ، القياس ٢٧ × ٤٣

القسم الأيمن من التركيب المزدوج يمثل ورقة غُفل المخطوطة . و قد كتب عن مثل الأوراق هذه في وصف الجدول ١ والجدول ٣٤ . ويُعد هذا التركيب وحدة متكاملة ،

حيث رُكزت الأحداث الرئيسية في القسم الأيمن ، أما الأيسر فقد ضم الأشخاص الأقل أهمية .

وقد أنجزت هذه المنمنمة بدقة كبيرة ، وكان التركيب حراً ومشوقاً ، كما لاحظنا دقة في الرسم وغنى بالألوان وحيوية في المشهد ككل ، على الرغم من كونه تقليدياً . وكل هذا يشير إلى أننا نتعامل مع رسام كبير . وهناك كتابة فوق صورة الملك تقول " السلطان محمود" وفوق صورة الشيخ الجالس على السجاد عند العرش كتابة " الحاج حسان" وقد عُرِفَ أن هذا هو اسم الوزير المشهور في بلاط السلطان .

ألوان الثياب متنوعة والجبل ذهبي وكذلك تزيينات الرؤوس وتفاصيل الثياب والأواني . ويلفت الانتباه أسلوب وضع الذهب الذي كان نادراً في المنمنمات الإيرانية . فقد وضع بأسلوب متهاون ، فخرج خارج المساحة التي كان عليه تغطيتها . ألوان الزخارف على الحواشي عادية : كوبالت وذهب بالإضافة إلى وجود زخرف نباتي متعدد الألوان على الخلفيتين الرئيسيتين .

الشكل ـ ٣٢ ـ

المخطوطة ١٧ (م.ع.ج ٦٥) الصفحة ٨ ، المنمنمة ٣ ، القياس وفق الإطار العام ١٨ × ٣١

الفردوسي في الحمام

تخص هذه الصورة مقدمة " الشاه ـ نامِى" (انظروا الشكل ٢٧) . وتصور المنمنمة مشهد تقديم أكياس الفضة للفردوسي من قبل السلطان . وبالإضافة إلى الفردوسي (العجوز في اللباس الأبيض) والوجوه الثانوية ، تصور كذلك ثلاثة أشخاص ، وزع عليهم الفردوسي الفضة التي حصل عليها من عند السلطان ، وهم بائع المشروبات الباردة (في الصف الأمامي ويرتدي قبعة بنية) ، والمحمم (رجل عاري يتغطى بغطاء) ، ورسول السلطان (يجلس على مقعد في الجهة اليسرى من المنمنمة) .

وقد رُسِمَت هذه المنمنمة بنفس أسلوب رسم المنمنمة على الشكل ٣١ ، و لكنها أُنجزت بدقة أقل . و يمكن أن نقول إنها خرجت من نفس الورشة لكنها لم تنجز بيد المعلم شخصياً .

تتمتع المنمنمة بألوان ناعمة : الزهري الفاتح يلوّن الجبال و لُونت أرضية الحمام بالزهري ، والحائط أخضر شاحب تظهر عليه رسوم حيوانات . وأغطية الحمام التي عُلقت فوق رؤوس الموجودين للتجفيف لونت بألوان فاتحة هي البرتقالي ، الأزرق ، الليلكي والسماوي . وقد تميّزت الثياب بالبريق واللمعان ، خاصّة سترة بائع المشروبات الباردة الحمراء . أما السماء فذهبية .

الشكل - ٣٣ -

المخطوطة ١٧ (م.ع.ج ٦٥) ، الصفحة ٦٢٧ ، المنمنمة ٧٥ ، القياس ١٨ × ٣٠,٥

الاستعدادات من أجل حفل الوليمة (العيد الإنتاجي)

إن هذه المنمنمة هي تركيب ثنائي ، جهته اليسرى تختم المخطوطة . وهي تعد من المنمنمات الخارجية التي لا تملك أي علاقة مع مضمون الكتاب .والجهة اليمنى تصوّر مدرسة .

وعلى الرغم من ضآلة القيمة الفنية التي تحتويها هذه المنمنمة فإنها تتميز بحيوية كبيرة وتصوّر الكثير من التفاصيل الحياتية الهامة . فنشاهد في هذه المنمنمة الصنّاع وهم يحضّرون للاحتفال . وقد كان يمكننا أن نخمن أن المنمنمة تصور الاستعداد لاحتفال فيودال ، ذلك الموضوع الذي نشاهده كثيراً في التراكيب المزدوجة التي ترتبط ببعضها موضوعياً ، حيث يُصَوَّرُ في الجهة اليمنى فيودال المحتفل وحوله سلسلة من الخدم الذين يحملون الأطعمة ، فيبدأ الرتل من الجهة اليسرى للتركيب ويستمر إلى الجهة اليمنى . ومثالاً على الجهة اليمنى من التركيب تكون المنمنمة المصورة في الشكل ٣١ . كما يصور الاستعداد الاحتفالي على منمنمة واحدة أحياناً و عليها الفيوداليون المحتفلون . ونضربُ مثالاً ممتازاً على هذه الأعمال المنمنمة المشهورة ذات القياس الكبير والتي تصوّر بالوجه ، شجرة العائلة التيمورية وتوجد هذه المنمنمة الآن في المتحف البريطاني وكتب تحته (Laurence Binyon ، Emperors and Princes of the house of Timur) ولكن افتراضاً كهذا كان يجب أن يسقط لأننا نتعامل هنا مع منمنمة إفرادية منتهية موضوعياً . كما أن الجهة اليمنى من التركيب تصوّر النواحي الحياتية البعيدة عن الحياة في قصور الملوك ، كقسم الدراسة في

المدرسة مثلاً . وكذلك الأشخاص الموجودون ، فثيابهم تدلنا على أنهم صنّاع أكثر من كونهم خدماً . وضعيات الأشخاص تمتلىء حيوية (أشخاص يغتسلون ، وآخرون يعجنون العجين) ، لون السماء ذهبي ، والعشب أخضر غامق ، والأثواب التي يرتديها الأشخاص براقة . وكل هذا يعطي انطباعاً مشرقاً وسعيداً عن المنمنمة .

الشكل - ٣٤ -

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٢٦ ، المنمنمة ١ ، القياس ١٩ × ٤٠ ، الرسام ريزى إموسيفير

غارشاسب يلعب لعبة البولو

هذه المنمنمة مضافة إلى ملحمة " الشاه - نامي" . وهناك الكثير من الإضافات في المخطوطات ، وخاصةً في الفترات الأخيرة من صناعتها ، أي بدءاً من القرن السادس عشر . وتعد الملاحم الحماسية التي كتبت بنفس قياس " الشاه - نامي" وتتعلق بمراحل مختلفة ، بدءاً من القرن الحادي عشر من الإضافات إلى الملاحم .

وهذه المنمنمة تفتتح مخطوطة غنية بالرسوم ولكنها بحد ذاتها غير هامة ، وتصوّر ناحية من نواحي فن الرسام ريزا إموسيفير الذي قدمت نماذج أعماله على (الأشكال ٣٥،٣٧،٤١،٤٥،٤٦،٤٧) . وتظهر أهمية هذا العمل بشكل خاص في أنه يساعد على كشف السؤال حول النسخ الجزئي الذي نتكلم عنه في وصف (الشكل ٤٨) .

ويمكننا في هذه المنمنمة أن نتتبع أسلوب الفنان في تصوير الناس والخيول . فالوجوه دائـرية ملساء و لطيفة لكنها خالية من أي تعبير ، كما أن اللحى محلوقة و الشوارب خفيفة . الأجسام لطيفة لكنها خالية من التعبير . والوضعيات جامدة ، حتى في مشهد حيـوي كهذا وهو لعبة البولو . ويلحق الجمود أجساد الخيل ، حيث أنها تصوّر بشكل واحد ، ولها كروش سمينة وسيقان نحيفة ورؤوس خشبية بعيدة عن طبيعتها الحقيقية . وهي لا تعدو بل تظهر معلقة في الهواء . حتى الحصان المركزي الأبيض الذي صوّر بوضعية شجاعة ومقدامة يبقى جامداً .

إن الناحية الأكثر قوة في أعمال ريزا إموسيڤير هي مجموعة ألوانه التي يستخدمها . فخلفية المنمنمة هنا باللون الزهري الناعم المفضل عند الرسام . ويغلب اللون الرمادي المائل إلى اللون الأحمر و البرتقالي على الثياب . وجميع الثياب مزينة بنقش ذهبي . اللون الأساسي على صفحة المنمنمة أي خلفية سطور النص والحواشي هو الأحمر .

الشكل ـ ٣٥ ـ

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ١٦٢ ، المنمنمة ٢٩ ، القياس ٢٢ × ٢٩ .
الرسام ريزا إموسيڤير

زال أمام قلعة رودابِي

يأتي الفارس زال إلى قلعة حبيبته رودابِي ابنة ملك كابول مِخراب ، فتُنزِل الأميرة جدائلها إليه لكي يصعد بمساعدتها إلى القلعة ، لكن زال يشفق على حبيبته ويرمي الوَهَق بمهارة ويصعد إلى الأعلى .

وقد كان هذا الموضوع الأدبي يستهوي الرسامين دوماً . ولدينا عدد كبير من المنمنمات التي تصّور هذا الموضوع بدءاً من القرن الخامس عشر . (هناك منمنمة رائعة في المخطوطة الثانية ولكنها للأسف متضررة بشدة) . وتعد منمنمتنا هذه ربما أفضل إبداع للفنان ريزا إموسيڤير . فقد جاءت خصائص عمل هذا الفنان هنا مناسبة تماماً ، تلك الخصائص التي كانت تضره في أعماله الأخرى . كالوضعيات الحالمة للأشخاص والوجوه اللطيفة وخفة التركيب العام والألوان الدقيقة . فكل ذلك خلق عملاً كاملاً متناسقاً وقريباً جداً إلى خصائص الرسم الجداري ولكن بروعة خاصة به .

وحتى هنا يبقى الفنان وفياً لألوانه المفضلة : فلون الأرض في الجهة اليمنى أخضر فاتح وفي الأعلى زهري . ويرتدي زال ثوباً رمادياً ، أما مرافقه ورودابِي فثياباً برتقالية . أما خادمة رودابِي فترتدي ثوباً أبيضَ مزيناً بالذهب . وقد صوِّرت القلعة كذلك بألوان فاتحة . أما الباب فَلُوِّن بالفضة .

الشكل ـ ٣٦ ـ

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٢٦٢ ، المنمنمة ٦٠ ، القياس ٢٢ × ٣٨ .
الرسام بير محمد الحافظ

محاولة سودابِى إغراء سِيآفوش (مضمون المنمنمة موجود في وصف الجدول ٢٥)

يصوّر الفنان حادثة حياتية ويقدم توضيحاً نفسياً لا يخلو من الواقعية . وإذا ابتعدنا عن شروط هذه المنمنمة فسنجد أمامنا لوحة تصوّر الجناح النسائي في القصر ، في القرن السابع عشر ، فنشاهد النقش الكوبالتي على الرسم الجداري مع وجود تقعّرات صغيرة فيه . و لُوِّن الرسم المركزي بالبرتقالي . أما الرسمان الجانبيان فباللون الليلكي الفاتح . التخت ذهبي عليه وسائد الجلوس ، والستائر تقوم مقام الأبواب ، حيث هناك ستار أخضر فاتح من جهة وفضي من جهة أخرى ونشاهد الأواني الذهبية والفضية المعروفة جيداً بفضل مجموعات اللوحات الأثرية الكثيرة التي تصوّر مواضيع المآدب و الأواني مع الأطعمة . وتصور المنمنمة الدوارق التي تحتوي المشروبات وعلى عنقها العُصابات .

لقد أدخل الفنان إلى المنمنمة وجهاً لم يردْ ذكره في الملحمة وهو حارس الحريم الذي أُخرِجَ بلباقة خارج الإطار العام للمنمنمة ، وأبعد عينيه العمياوين بعيداً عن الحدث . ويُظهِرُ الثنائي في الوسط حيوية كبيرة ، حيث تصوّر وضعية الملكة المغرية مع الإشارة إلى صدرها العاري بالمقارنة مع لباس الخادمات ، ووضعية الأمير الذي يصدها ، وقد أدار رأسه بعيداً عنها ، وحرك يده وكأنه يبعد بها الإغراء . ويلاحظ بعض التنويع في الثياب ، وخاصة في أغطية الرأس عند الخادمات ، ونرى في ذلك رغبة الرسام في تصوير نساء من شعوب مختلفة كُنّ يُسَقْنَ للخدمة في القصور الملكية . وجميعهن تقدمن لسِيآفوش وسودابِى الأطعمة والمشروبات المتنوعة . وترفع إحداهن الستار المؤدي إلى غرفة نوم الملكة بعناية .

اللون الغالب على المنمنمة هو الأزرق : فالماء أزرق والغيوم ذهبية وتصلها نهايات الأشجار الثلاثة ، وتغطي كل منها مجموعة من الأشخاص ، وتخفف الانتقال الفجائي من القوس التزييني إلى السماء ، والإطار في القسم العلوي والجانبين لُوِّنَ باللون السماوي ، وباللون الزيتوني في الأسفل ، ويحيط بالإطار خطان ذهبيان . و تحتوي الخطوط التي تجتاز

الرسم الجداري أفقياً على أقواس . أما السفلية ففيها غيوم صينية وورود مرسومة بالذهب ، كما لُوِّنت تفاصيل أغطية الرأس و الثياب بالذهب ، وقد غلب على المنمنمة اللون السماوي والليلكي والفضي والذهبي ولكن بصبغة أخرى .

الشكل - ٣٧ -

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٢٦٥ ، المنمنمة ٦١ ، القياس ١٩ × ٣٣
الرسام ريزا إموسيڤير

سِآڤوش القافز فوق النار (مضمون المنمنمة موجود في وصف الشكل ٢٤)

تساعدنا منمنمات كهذه أن نصل جسراً بين أعمال ريزا إموسيڤير في المخطوطة ١٩ ومنمنمات المجموعة الثالثة في المخطوطة ١٨ (انظروا المدخل) . وتحمل هذه المنمنمة شبهاً كبيراً للمنمنمة التي تُصوِّر نفس الموضوع في المخطوطة ١٩ (الشكل ٤٥) . ويقوم هذا التشابه على أساس تطابق الأساليب التركيبية وآلية الرسم ومجموعة الألوان . كما أنها لم تأتِ نتيجة التقليد المباشر . وهذا ما تؤكده المنمنمات ذات المواضيع المختلفة . ولكن في المنمنمتين (الشكلين ٣٧ ، ٤٥) تظهر تبعية إحداها المباشرة للأخرى (الثانية للأولى ؟) . والشخصية المركزية في كلتا المنمنمتين هي الأمير الذي يعتلي صهوة جواده وقد تكرر نفسه فيهما . ونفس الشيء يمكن أن نقوله عن عنصرين آخرين في المنمنمة : الثنائي الملك والملكة على الشرفة وشابين من الحاشية .

ويظهر في المنمنمة اتجاه انحناء الصخور وهو نفسه اتجاه ألسنة النيران . وهذا الأسلوب غير مناسب هنا لأنه يوقف حركة الفارس الذي يبدو جامداً دون ذلك . ويلفت الانتباه ساقا الحصان الخلفيتان وهما تنسدلان بدون حركة .

وإن المقارنة مع المنمنمة في الشكل (٢٤) ليست في مصلحة هذا العمل . فبالرغم من أن التركيب العام هو نفسه للمنمنمتين إلا أن المنمنمة في الشكل (٢٤) تتميز بحيوية حركة جميع شخصياتها دون استثناء ، وحتى دون ذكر الشخصية الرئيسية . ونلاحظ أن منمنمتنا هذه أنيقة جداً ، ويظهر فيها التناقض بين الحصان الأسود والفارس الأبيض الذي يعتليه على أساس خلفية من النيران الذهبية بصبغتين الخضراء والحمراء . ولوِّنَت صفحة المخطوطة بالأحمر .

الشكل ـ ٣٨ ـ

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٣١٠ ، المنمنمة ٧٥ ، القياس وفق الإطار ١٩ × ٣٥ . الرسام بير محمد الحافظ .

كي خوسروف وفيرينغيس وغيف يجتازون نهر دجيخون (مضمون المنمنمة موجود في وصف الشكل ٣)

لقد خرق الفنان العادة المتبعة في خلق تركيب خاص به ، واستعار الأسلوب التقليدي في تصوير الطبيعة . ولكنه غَيّرَ فيها بما يناسب ذوقه الخاص . وقد استخدم في تصوير النهر الشكل المتبع للأرض التي تمتد أفقية موازية للفرسان . أما الشجرة فأزيحت إلى اليمين ووضعت مائلة . وهذا ما أدخل الحركة على المنمنمة الهادئة بشكل عام . وبالتناسب مع ذلك أقيم الجبل .

وقد حال البناء الناجح للصورة دون الحاجة إلى إدخال وجوه إضافية . وقد ناسبت الألوان جدية التركيب العام ، فالألوان براقة فاتحة في القسم العلوي من المنمنمة وغامقة في الأسفل . والسماء زرقاء وهي التي تتميز بها منمنمات بير محمد .أما الغيوم فبيضاء عليها ظلال ذهبية وحمراء . وفي الأعلى توجد قبعة الخَضار ذات الحواشي الذهبية ، والجبل باللون البنفسجي الناعم ، وفي الأسفل خط الساحل الأصفر المخضر والمياه فضية مع رسم أسود للأمواج . ويرتدي كي خوسروف ثياباً برتقالية وزرقاء عليها غيوم صينية ذهبية . وترتدي فيرينغيس فستاناً ذهبياً وشالاً أبيضَ ، ويرتدي غيف ثوباً سماوياً غامقاً . والخيول ثلاثة أحدها باللون الأسود والآخران أشقر وكُمَّيْت .

خلفيــة النص غامقة . ولون الأوراق أحمر (يوجد في المخطوطة الكثير من الأوراق الملونة) . وهناك بقع فاتحة تغطي النص بسبب البُروق الذهبية (فكثير من المخطوطات كانت تزين بالبروق الذهبية والفضية) .

الشكل ـ ٣٩ ـ

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٣٧٠ ، المنمنمة ٩٤ ، القياس ٢٦ × ٣٤ .
الرسام آفزال الحسيني .

رُستِم يُسقط الملك الصيني عن ظهر الفيل بواسطة الوَهَق

الخاكان الصينيون (هكذا كانوا يسمون هؤلاء الملوك في ملحمة "الشاه ـ نامِى") كثيراً ما كانوا يحشدون جيوشاً لغزو إيران ولكنهم كانوا دائماً يُهزمون ، ويموت أحدهم في الحرب على يد رُستِم الذي يرمي عليه الوَهَق بمهارة ويسقطه أرضاً ، ويصادف هذا الموضوع كثيراً في المنمنمات التي تُصوِّر بطولات رُستِم .ويتميز آفزال الحسيني عن الرسامين الذين صوّروا هذه المخطوطة بحدة الرسم والحركة والحيوية النادرة . فهو نادراً ما كان ينجح في تصوير المواضيع الجامدة ، كالاستقبالات الملكية والاحتفالات .. إلخ . لكنه نجح تماماً في تصوير مشاهد القتال التي تعدو فيها الخيول ويطلقون الجنود النار على بعضهم ويُقَطِّعون الأجساد بالسيوف ، فيتساقط الجرحى والقتلى ، ويساعده في ذلك إمكاناته الكبيرة في بناء التركيب ، حيث يُظهِر صبراً كبيراً في تصوير كل شعرة على اللحى والشوارب المحببة إلى قلبه على وجوه شخصياته . كما أنه بارد تماماً تجاه الطبيعة ويتعامل معها على أنها خلفية لا بد منها لتراكيبه . وفي منمنمتنا هذه تغيب السماء تماماً ، وتحل محلها الخلفية الملونة للصفحة . وتشبه الصخور بشكل عام ما نصادفه في منمنمات فنانين آخرين ، ولكنها لم تصوَّر بطريقة جيدة ، والأرض صُوِّرت باللون السماوي . ويغيب الينبوع ذو الضفاف الخضراء . ومع ذلك لا تحوي المنمنمة أيّ شخص جامد ، فالجميع يتحرك ويلمع بالألوان البراقة على الثياب والأسلحة ولباس الخيل . وكل ذلك يتناسق مع جو التوتر العام . وتتميز الألوان الأساسية على أساس الخلفية اللونية وهي البرتقالي والأزرق والفضي .

ويوجد في الجزء السفلي من المنمنمة توقيع الرسام والتاريخ ١٠٥٤ ـ ١٦٤٤م .

الشكل ـ ٤٠ ـ

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٣٨٤ ، قياس الصفحة ٣٠ × ٤٧

بداية الفصل الثالث من الملحمة

تبقى الطريقة التي قسم فيها الفردوسي ملحمته مجهولة ، لأن عناوين الفصول والأبواب في المخطوطات ترد بصيغ مختلفة ، حتى إنه غدا تحديد الشكل الأولي لها مستحيلاً[٤]. لكن يمكن أن نشير إلى شيء واحد مؤكد وهو أن طريقة تقسيم الملحمة إلى أربعة أجزاء كبيرة والتي صادفناها في المخطوطات الفخمة هي مظهر متأخر[٥]. أما ما يتعلق بالأبواب فهي كقاعدة تُصادف نادراً و تضمّ نصاً أكبر من المخطوطات اللاحقة .

أما المخطوطة التي نَصِفُها والتي أُعِدَّت خصيصاً للشاه عباس الثاني فقد قسمت الملحمة فيها إلى أربعة أجزاء ، وصيغ كل جزء بشكل مستقل .

الصفحة المصـورة هي الجهـة اليمنى من البدايـة الفنيـة . ويتبعها حسب ترتيب قراءة الكتابة الجهة اليسرى التي صنعت بنفس الطريقة و لكـن دون الرسـم الزيتي فوق النص .

الخلفية الأساسية للنص ذهبية ، والألوان الرئيسة هي الذهبي ولكن بصبغات مختلفة والكوبالتي والأخضر الزمردي والأحمر و يغطّي التفاصيل الصغيرة اللّونان الأبيض والأسود .

عنوان الفصل في الإطار المركزي الذي يوازي الرسم الزيتي . النص في الإطارات المزخرفة كما في الصفحة المصورة في الشكل ٣ . وتزيين الصفحات كان يشير إلى سرعة تطور فن التزيين في إيران .

الشكل ـ ٤١ ـ

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٤٩٦ ، المنمنمة ١٣١ ، القياس ١٩ × ٣٩ ، الرسام ريزا إموسيفير

القتال بين جيوش كي خوسروف و آفراسِياب

مشهد من الصراع الإيراني التوراني . حيث كانت الجيوش الإيرانية بقيادة كي خوسروف (الشخصية المركزية على الحصان الأسود) ورُستِم (الذي يرتدي خوذة من رأس الفهد) ويترأس الجيوش التورانية الملك آفراسياب (يضع تاجاً ويركب حصاناً أبيضَ في الزاوية العليا اليسرى من المنمنمة) .

إن هذا الموضوع جامد وتقليدي . ومشهد القتال هذا يتكرر كثيراً في جميع مخطوطات "الشاه ـ نامي" وخاصة في المخطوطات الأخيرة ، بدءاً من القرن السادس عشر .

ويحوي المشهد شجرة تفصل بين الجيشين . وكتوضيح أديرت رايات وعلامات الإيرانيين كلها نحو اليمين والتورانيين نحو اليسار .

وبالمقارنة بين هذا المشهد القتالي ومشهد القتال عند آفزال الحسيني (الشكل ٣٩) . وعلى الرغم من جميع النواقص في أعمال آفزال ، فإن مشاهده تتصف بالحيوية والحركة . أما الخصائص المميزة لفن ريزا إموسيفير فهي نفسها التي ظهــرت في مشهد لعبــة البولــو (ولكن هنا ربما بدرجة أكبر) . وهذه الخصائص تعيق الفنان من تحقيق الأهداف التي يرسمها .

الشكل ـ ٤٢ ـ

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٥٣٥ ، المنمنمة ١٣٧ ،القياس ٢٧ × ٣٦ . الرسام بير محمد الحافظ .

ابنة القيصر البيزنطي كِتايون تقدم وردة للأمير الإيراني غوشتاسب

بعد هرب الأمير غوشتاسب من غضب أبيه إلى بيزنطة (انظروا وصف الشكل ٨٥)

تقوده أعماله البطولية إلى قصر القيصر وتهديه كِتايون وردة .

إن القدرة على تصوير المشاهد الجماعية تميز أعمال الفنان بير محمد . فهذه المنمنمة تُذَكِّرنا بفن التصوير الآلي أكثر من فن المنمنمات . والشيء الخاص بالمنمنمات هو الوضعيات الاصطلاحية وجمود الأشخاص .

ونلاحظ أسلوب تصوير أوصاف الشخصيات البعيدة عن الحقيقة . ورغم ذلك تصور المنمنمة تصورات الفنان الإيراني لبيزنطة . وكما ظهر في الشكل (٣٦) هناك تنوع في الثياب وأغطية الرأس . وهذا ما يوضح وجود ممثّلين لشعوب مختلفة هناك . ولكن بشكل عام تشبه هذه اللوحة لوحات الفنان التي تصور الحياة في إيران .ورغم تصويرها مشهداً غريباً تبقى هذه المنمنمة تقليدية . فالرسام لم يهتم أبداً بالموضوع لدرجة أنه نسي تصوير الوردة التي تقدمها كِتايون . ولكنه أعطى اهتماماً كبيراً لتفاصيل الثياب والأسلحة والوجوه وكذلك تموجات الألوان الدقيقة في المنظر .

السماء زرقاء وعليها غيوم ذهبية . وقد لوّنَ محيطها بالأسود . وبنفس الأسلوب صوّرَ الجبل البنفسجي ، الأرض مغطاة بالخَضار ، وتظهر على أساسها الألوان :البرتقالي والأصفر والسماوي والأزرق والليلكي التي تلون الثياب المعقدة . كذلك نلاحظ وجود ثياب ذهبية وفضية مزينة بالغيم الصيني .

الشكل ـ ٤٣ ـ

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٥٨٤ ، المنمنمة ١٥٠ ، القياس وفق الإطار ٢٢ × ٣٧,٥ . الرسام بير محمد الحافظ .

رُستِم أثناء شوائه اللحم يصد بقدمه الحجر الذي رماه بِخمين .

أثناء أحـد الصراعات يُقْتَلُ إسفنديار ابن الملك الإيراني غوشتاسب على يد الفارس رُستِم . فيقرر بِخمين بن إسفنديار أن ينتقم لأبيه مهما كلفه الأمر . وفيما هو ينتظر الفرصة السانحة التقى برُستِم في إحدى الغابات الجبلية عندما كان رُستِم يشوي اللحم على النار . فيقوم بِخمين برمي حجر على رُستِم من قمة الجبل ولكن رُستِم الذي انتبه للأمر يصد الحجر

في الوقت المناسب بقدمه حتى من دون أن ينهض من مكانه . وهذه المنمنمة ليست نادرة في مخطوطات "الشاه . نامي" والوضعية التي يُصوَّر بها رُستِم ليست طبيعية .

هذه المنمنمة وُقِّعت و أُرِّخت من قبل الرسام (١٠٥٤ . ١٦٤٤م) . وهذه الوثيقة هي الوحيدة الأصلية التي تخص هذه المنمنمة .

استخدم الرسام أسلوب ملء الفراغات بين جداول النص بالرسوم ، لكنه دخل إلى النص أيضاً مزيناً خلفيته بالغيم الذي يعد امتداداً للغيم المصور على الخلفية الزرقاء للسماء في المنمنمة . وتحتها جبال باللون البنفسجي الفاتح مع قمم زرقاء ورسم غامق للظلال . ولكن أسلوب الرسم هنا لم يكن بالتخفيف بالماء كما كان متبعاً سابقاً . لون الينبوع فضي وضفافه صفراء مخضرة .

ملابس الأشخاص بألوان أفتح مما ظهر في المنمنمات الأخرى التي رسمها بير محمد والذي لم يكن يرسم عادة بقعاًفاتحة على الخلفية العامة المحببة إليه من اللونين الأزرق والبنفسجي في المنمنمات . وبالإضافة إلى الألوان العادية للثياب كالأزرق والسماوي والبني (ثوب رُستِم من جلد النمر) ، أُدخل إلى المنمنمة اللّونان البرتقالي والأحمر الحديدي .قطع اللباس الحربي ذهبية وقد استخدم الفنان إسلوب التلبيس حيث لبِّست القطع بعد تلوينها بالذهب وهذا ما أعطاها شكلاً متموجاً .

الشكل ـ ٤٤ ـ

المخطوطة ١٨ (م.ع.ج ٣٣٣) الصفحة ٧٤٦ ، المنمنمة ١٦٩ ، القياس ٢٢ × ٣٩

الملك خوسروف آنوشيروان يتفحص جواريه

لقد حلم الملك الساساني خوسروف آنوشيروان في إحدى الليالي حلماً أزعجه ، فقام بتفسيره الحكيم بزردجمِخر ، وقال للملك إن بين جواريه رجلاً مختبئاً . وعندما لم يأت التفتيش الأولي بنتيجة أمر الملك بنزع ثياب جميع ساكنات القسم النسائي في القصر ، وعندها اكتشف بينهن رجلاً فقام بقتله هو وشريكته عقوبة على دخوله الحريم .

وفي المنمنمة يتفحص الملك إحدى زوجاته ، حيث تنزع امرأة عجوز هي المشرفة على

الحريم عنها ثيابها ويسندها حارس الحريم . أما باقي النساء فينتظرنَ دورهن . تحمل المنمنمة أدلة على عمل فنانين قاما بتصويرها . ففي حين أن السماء الزرقاء والغيوم البيضاء والأرض المغطاة بالنبات الأخضر والأصفر والثمار في السلاسل الملونة كلها كانت تخص منمنمات ريزا إموسيڤير ، فإن الأشجار تشبه تماماً ما نشاهده في أعمال بير محمد .

كذلك تشبـــه الوجوه هنا الوجوه في أعمال ريزا إموسيڤير (الأشكال ٣٤،٣٥،٣٧،٤١) في حين أن الأجسام والثياب تشبه ما نشاهده في أعمال بير محمد (الأشكال ٣٦،٣٨،٤٢،٤٣) . فنحن هنا أمام عمل مشترك (انظروا المدخل) شارك فيه كلا الرسامَين ، واللّذين ربما وحدا ورشتيهما لإنجاز تلك المخطوطة . وكإشارة بسيطة على ذلك ، فإنهما وقّعا عملاً مشتركاً واحداً بين أعمالهما وهو في (الشكل ٤٣) . في حين أن آفزال الحسيني الذي لم يشارك في هذا العمل كان لا يوقّع منمنماته إلاّ في حالات استثنائية فقط .

وفي حالتنا هذه لم يكن عمل الفنانين متناسقاً ، فالمنظر الطبيعي الذي صور أولاً كما يبدو أخذ قسماً كبيراً جداً من المنمنمة . ولم يبقَ للفنان الذي رسم الأشخاص إلا أن ينقل المشهد إلى البستان . في حين أن هذا الحدث كان يجب أن يتم في مكان مغلق مخفي عن الأنظار . والشيء الوحيد الذي يُذكّر بالخطأ هو الأرض التي يقفون عليها كأرض الغرفة المغطاة بالحجر الزهري الملون ، وفوقها رميت ثياب الجارية . وأرض كهذه تشاهد كثيراً في أعمال ريزا إموسيڤير .

وتحتوي المخطوطة على ثمانية أعمال مشتركة ، حيث يمكننا أن نحدد دلائل عمل فنان أو آخر . ورغم ذلك تكون تلك الدلائل متشابكة أحياناً لدرجة كبيرة حتى إننا لا نستطيع تحديد حدود عمل كل فنان في المنمنمة .

الشكل ـ ٤٥ ـ

المخطوطة ١٩ (م.ع.ج ٣٨١) الصفحة ٨٠ ، المنمنمة ١١ ، القياس ١١,٥ × ٢١ .
الرسام ريزا إموسيڤير

سِآفوش القافز فوق النار (مضمون المنمنمة موجود في وصف الشكل ٢٤)

المواصفات الرئيسية للمنمنمة ذكرت في وصف الشكل ٣٧ . ورغم أن قياس الأشخاص هو نفسه في هذه المنمنمة إلا أنها مرصوصة أكثر من المنمنمة في الشكل ٣٧ . ويفسر ذلك بأن المساحة التي تركها الناسخ للمنمنمة كانت صغيرة . كما أن حجم المخطوطة كان أصغر بشكل عام . سلسلة أفراد الحاشية في الزاوية اليسرى العليا من المنمنمة تذكر بالتركيب في الشكل ٢٤ ، ولكن حتى هنا يظهر جمود ورتابة كبيران . ويجب أن ننتبه إلى أن وجوه جميع الأشخاص صوّرت وأديرت بمقدار ثلاثة أرباع الوجه نحو الجهة اليسرى وكأنها تراقب الحصان في قفزته ، ولكن الفنان لم ينجح بذلك .

الألوان تماثل تقريباً الألوان في الشكل ٣٧ . ويرتدي سِيآفوش ثوباً فضياً . والسماء كوبالتية غامقة . اقرؤوا عن وجهي الملك والملكة الممحوّين في الشكل ٢٤ .

الشخص الأخير في الجهة اليسرى (الملتحي) وهو من أفراد الحاشية ، ربما أضيف فيما بعد ، عند إعادة ترميم المخطوطة في بداية القرن التاسع عشر .

الشكل - ٤٦ -

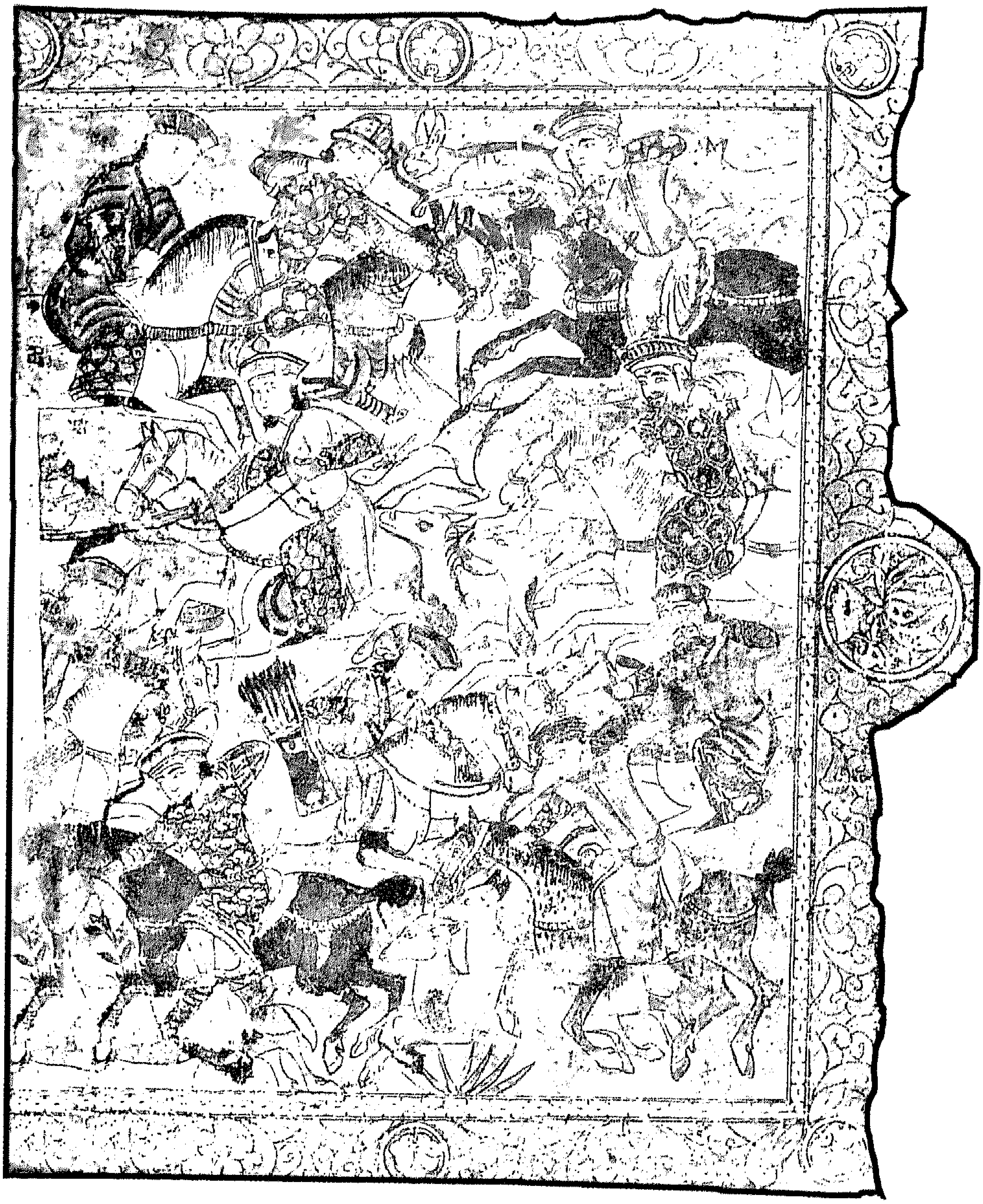
المخطوطة ١٩ (م.ع.ج ٣٨١) الصفحة ١٨١ ، المنمنمة ٢٣ ، القياس ١١,٥ × ٢١ .
الفنان ريزا إموسيڤير

غيف يقاتل لاخاق و ڤِرشيدڤيرد

مشهد من الصراع الإيراني التوراني . الفارس الإيراني غيف ، ابن غوديرز ووالد بيجين ، يقاتل الفارسين التورانيين لاخاق وڤِرشيدڤيرد وذلك بعد إضاعته حصانه أثناء القتال .

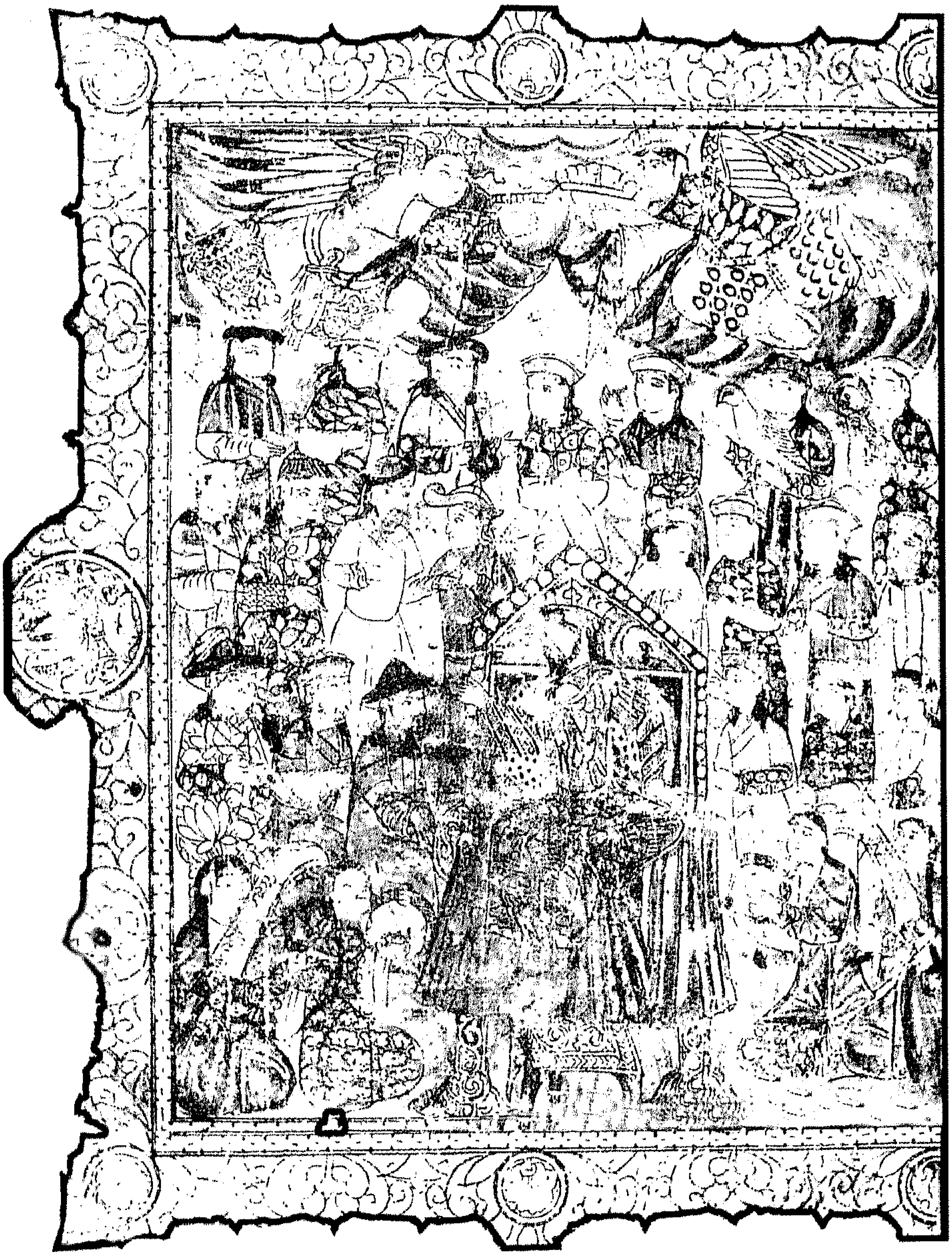
وهذه المنمنمة واحدة من ثلاث ، ساعدت مؤلفي هذا الكتاب على تحديد اسم الرسام الذي صور منمنمات المخطوطة ١٩ والمجموعة الثالثة من منمنمات المخطوطة ١٨ ، حيث كان هناك توقيع بخط رقيق للفنان ريزا إموسيڤير على سرج حصان غيف الميت .

إن تركيب المنمنمة العام والتفاصيل الصغيرة ، وصولاً إلى وضعيات الأشخاص (الفارس الأيسر ، العازفين) وخصائص الألوان (الأثواب والسماء التي رسمت ، وهي الطريقة التقليدية لهذا الفنان ، بالإضافة إلى اللونين الذهبي والكوبالتي) لا تختلف أبداً عن أعمال ريزا إموسيڤير التي قُدِّمت سابقاً .



شكل ١

صيد الغزلان

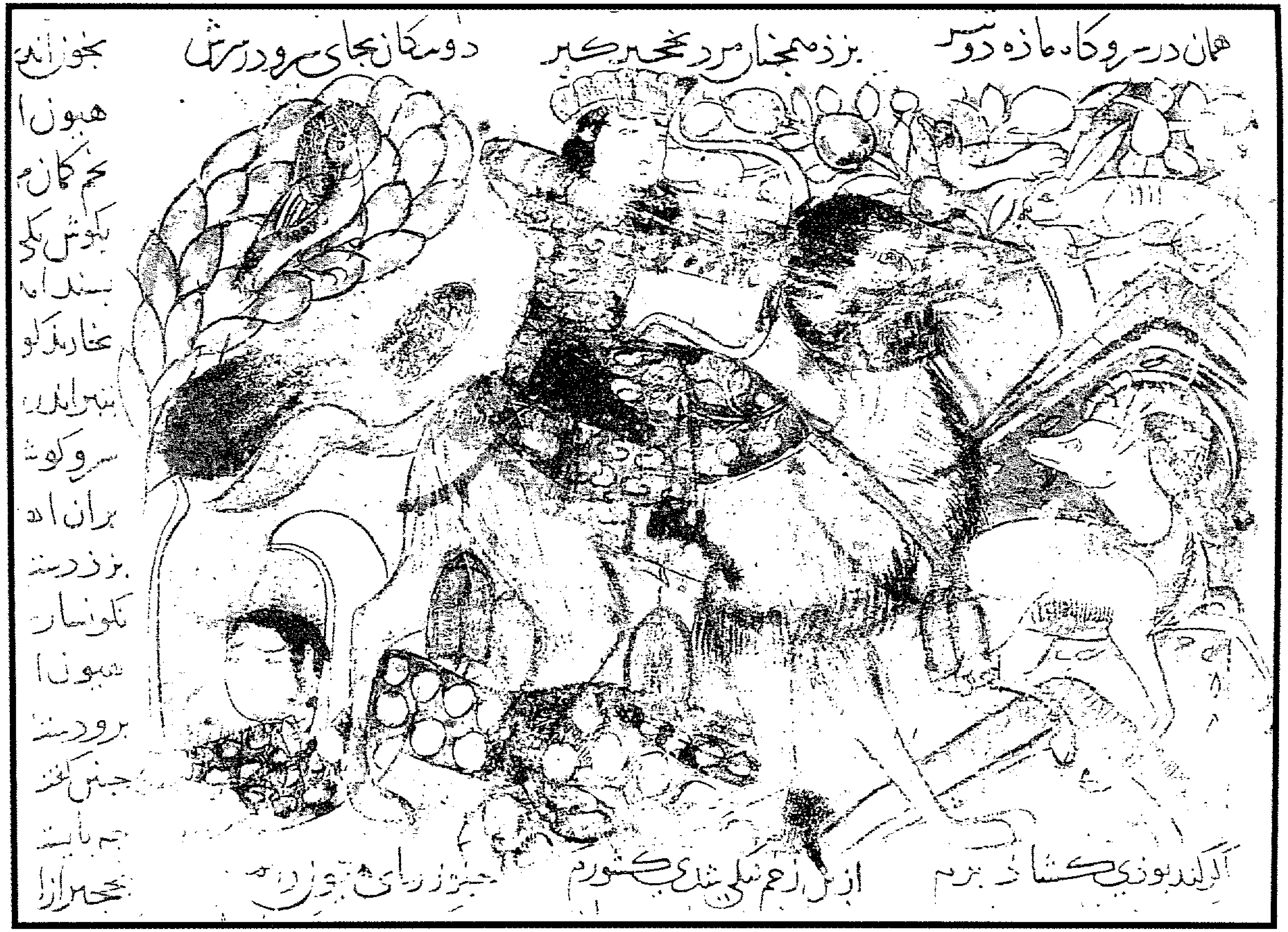


شكل ٢

الملك يجلس على عرشه وسط المقربين إليه

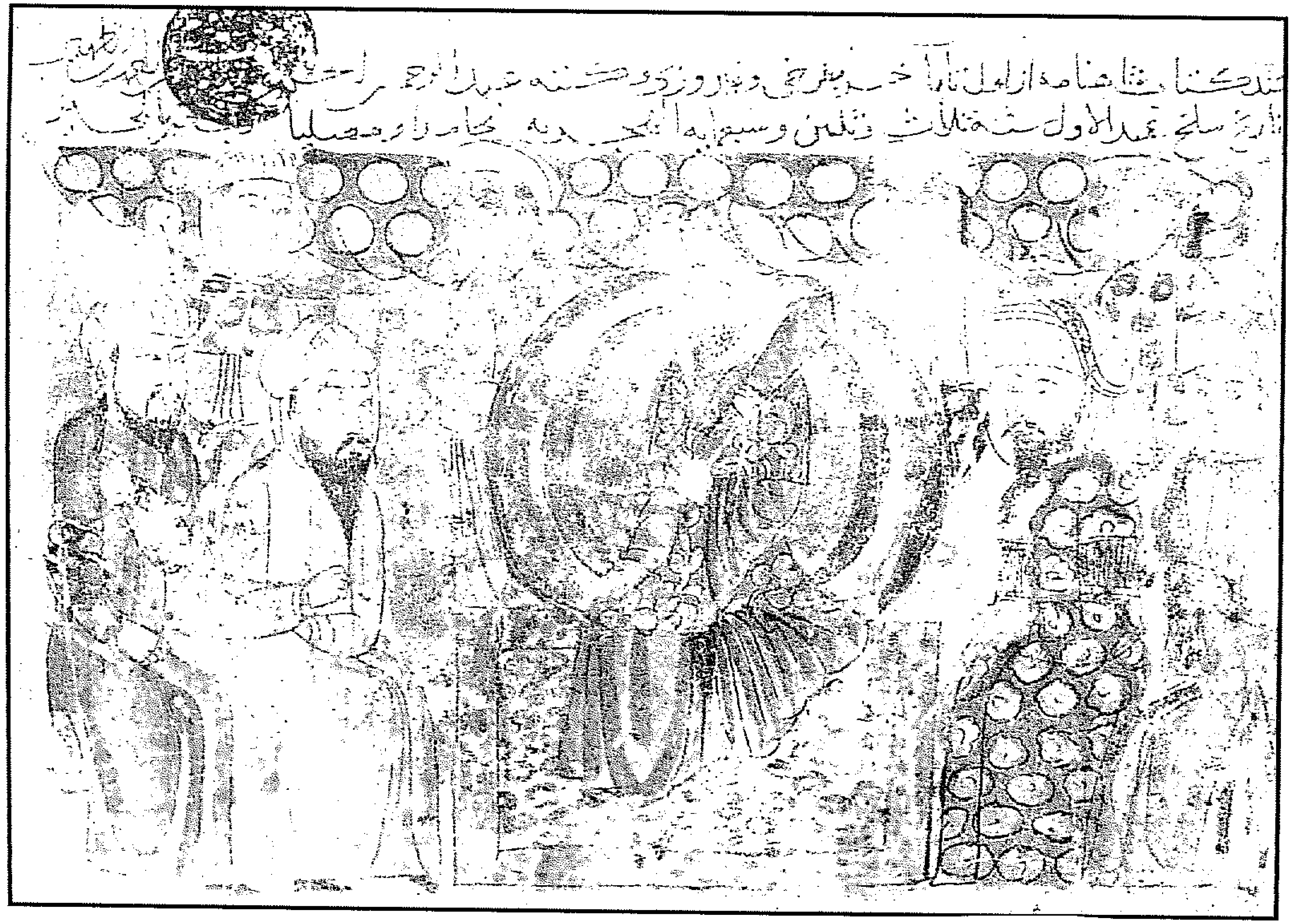
شكل ۳

اجتياز كي خوسروف ، فيرينغيس و غيڤ نهر دجيخون



شكل ٤

بخرام غور و آزادِی أثناء الصيد



شكل ٥

الفردوسي أمام السلطان محمود الغزنوي

شكل ٦

الملك غوشتاسب متربع على عرشه

شكل ٧

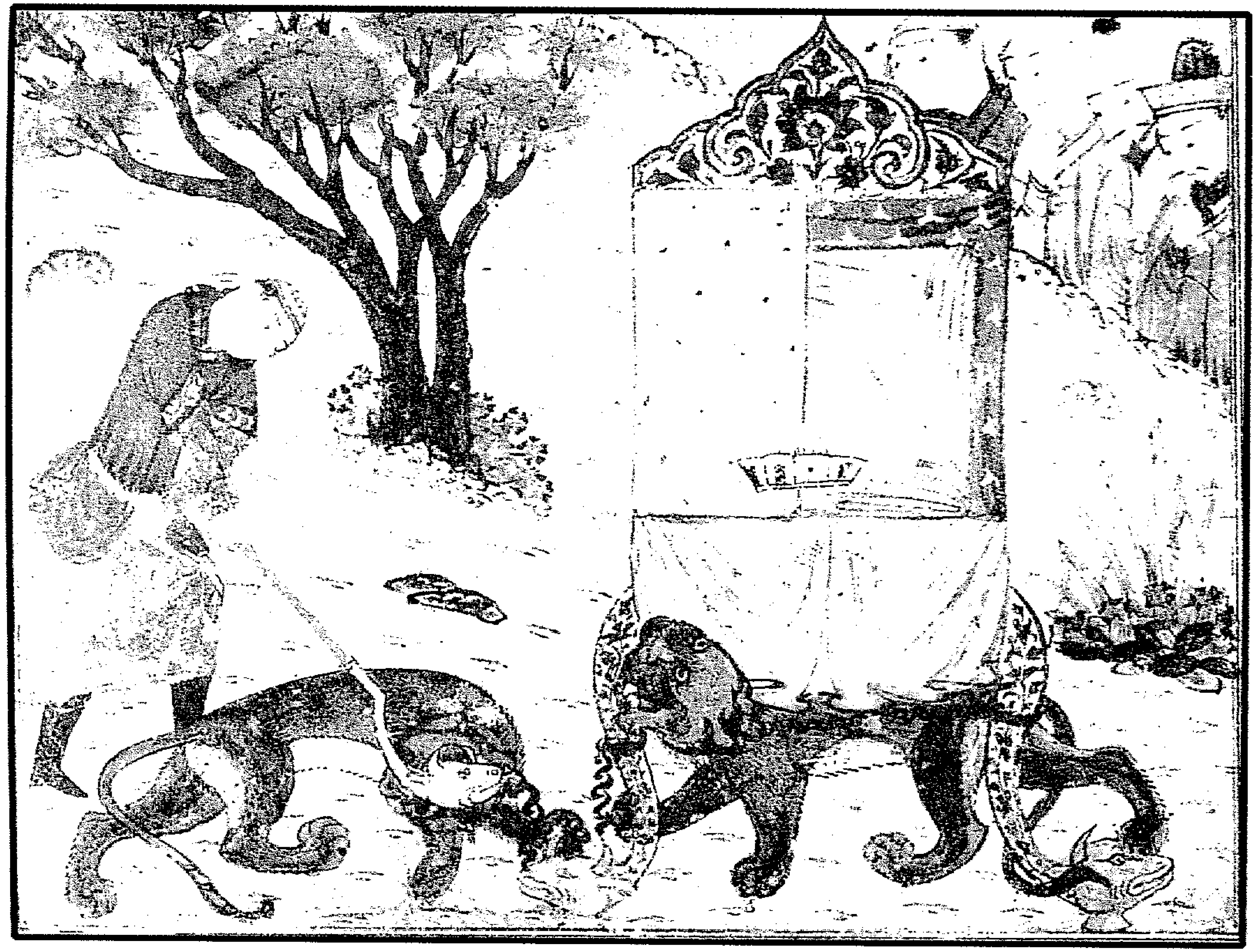
القتال بين جيش كي خوسروف وجيش آفراسياب

شكل ٨ ـ آ ـ

كي خوسروف يستقبل زال ورُستِم القادمين إلى معسكره

شكل ٨ ـ ب ـ

الأمير غوشتاسب عند الحداد بوراب في بلاد الروم



شكل ٩

بِخرام غور ينتزع التاج من عند الأُسود

شكل ١٠

الملك كيامورس بين المقربين إليه

شكل ١١

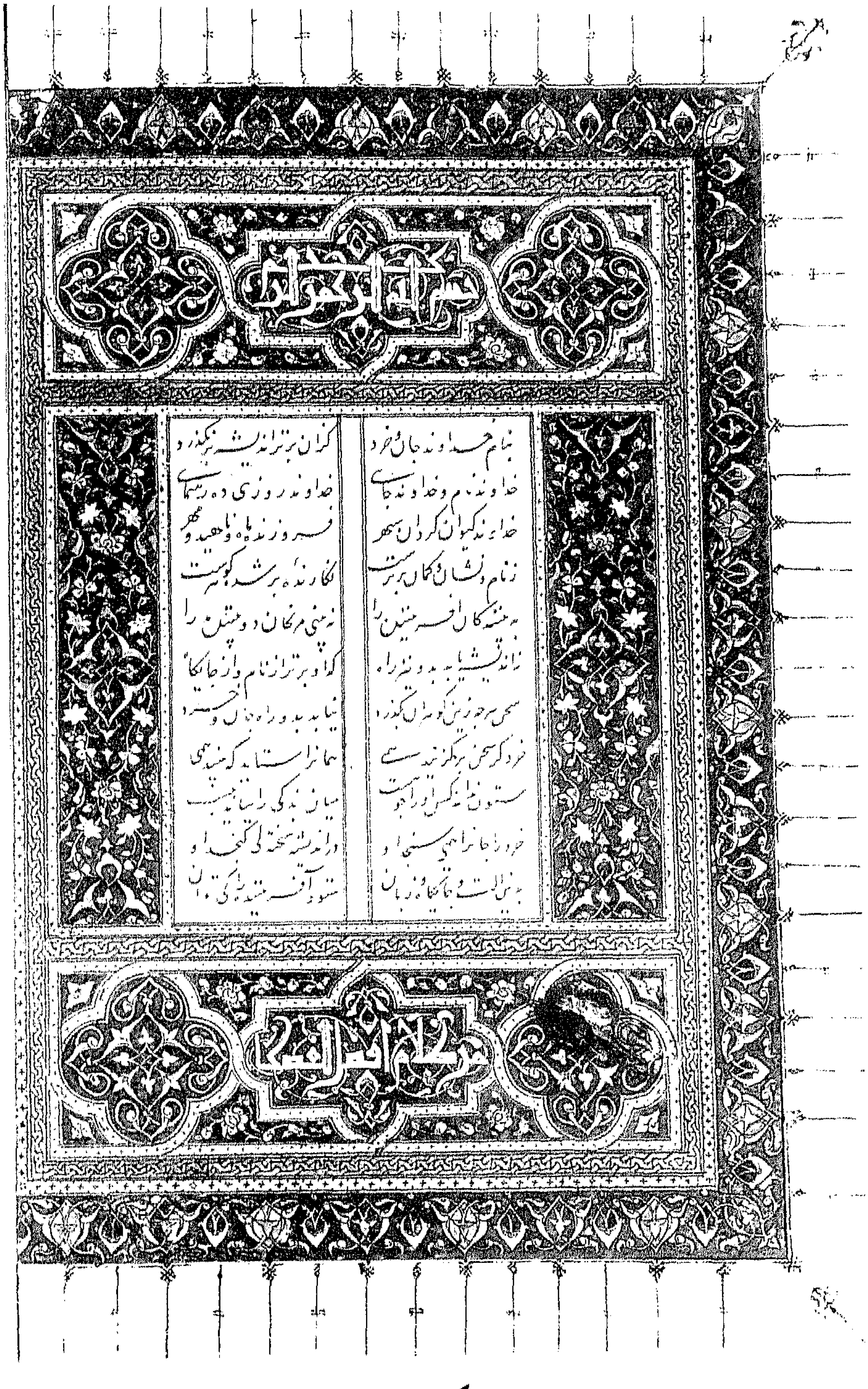
الملك دجيمشيد يعلم الناس أنواع الصنعة

شكل ١٢

القتال بين رُستِم وشاه مازنديران [طبرستان]

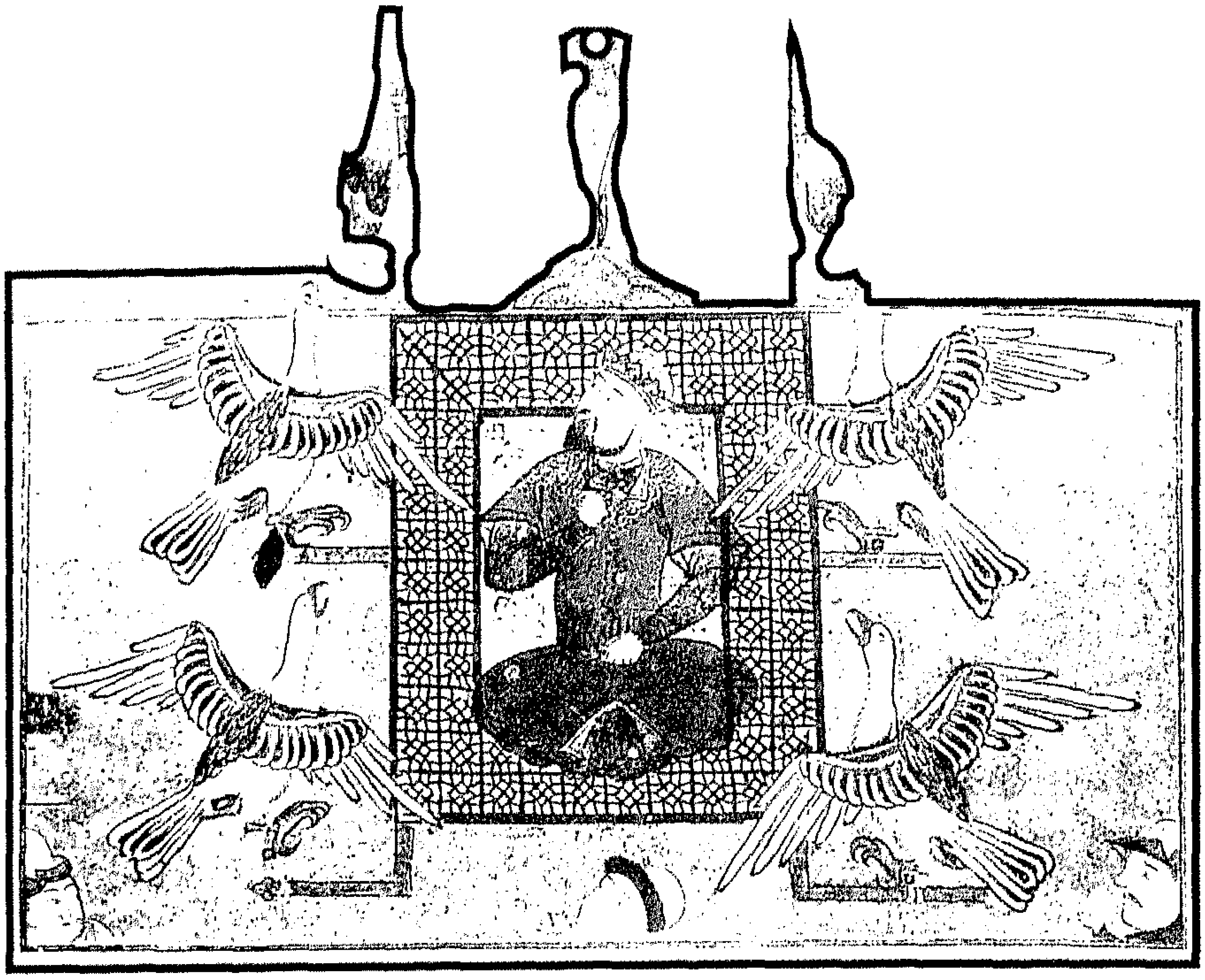
شكل ١٣

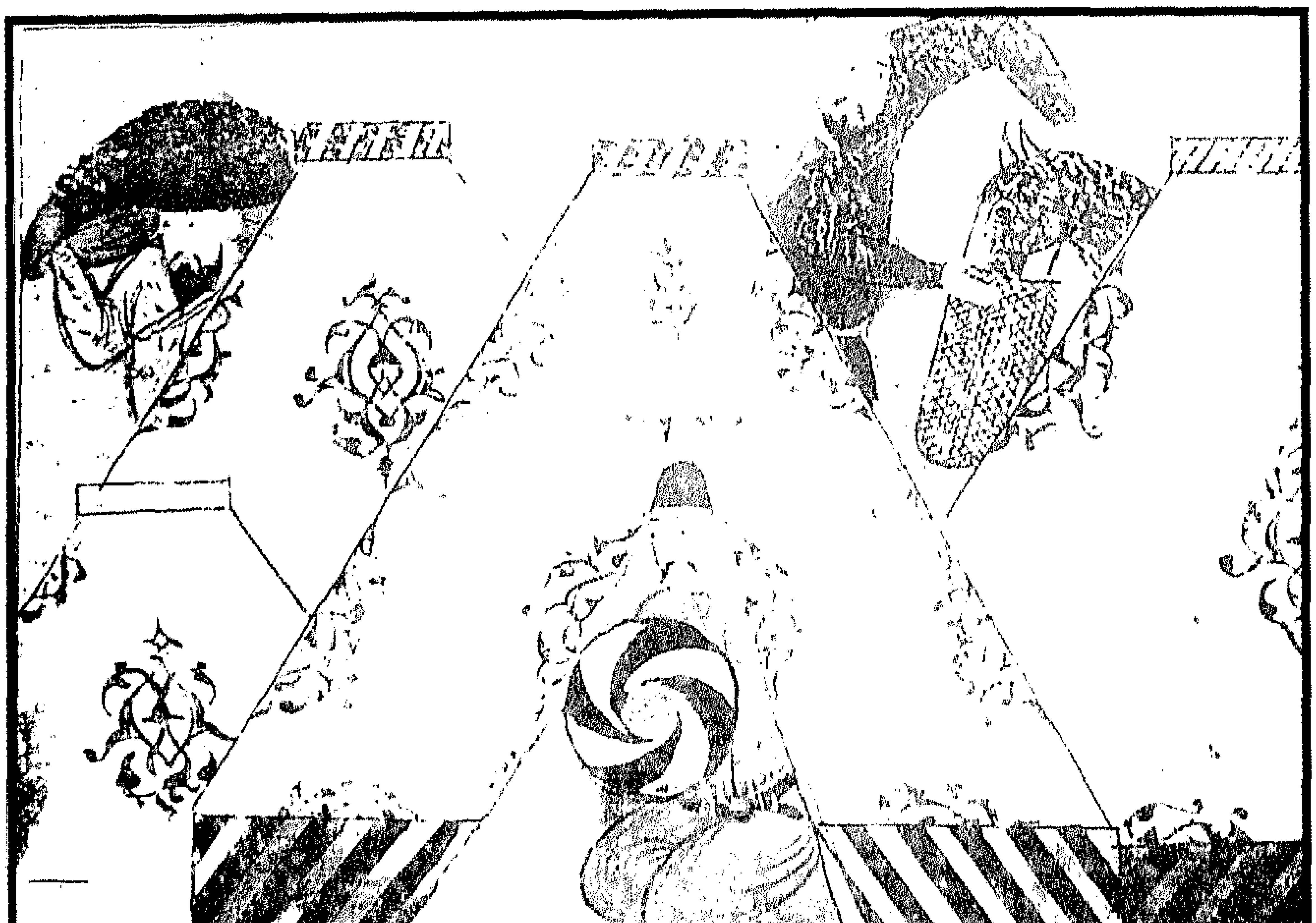
بِخرام غور وآزادِى أثناء الصيد



شكل ١٤

الصفحة الأولى من الملحمة



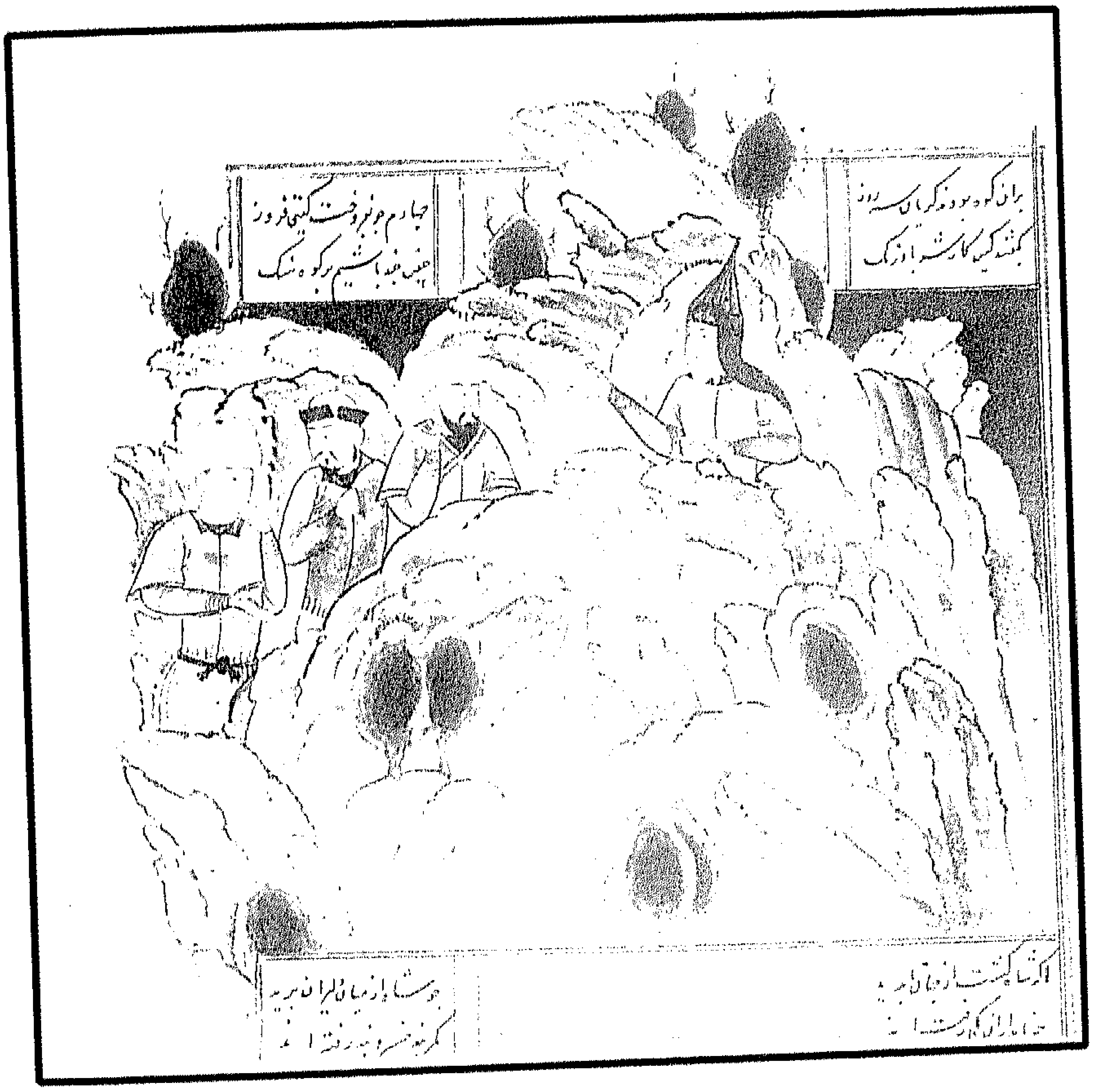


شكل ١٥ ـ آ ـ

الملك كي كاوس يصعد إلى السماء بواسطة النسور

شكل ١٥ ـ ب ـ

مخيم إسفنديار المغطى بالثلج

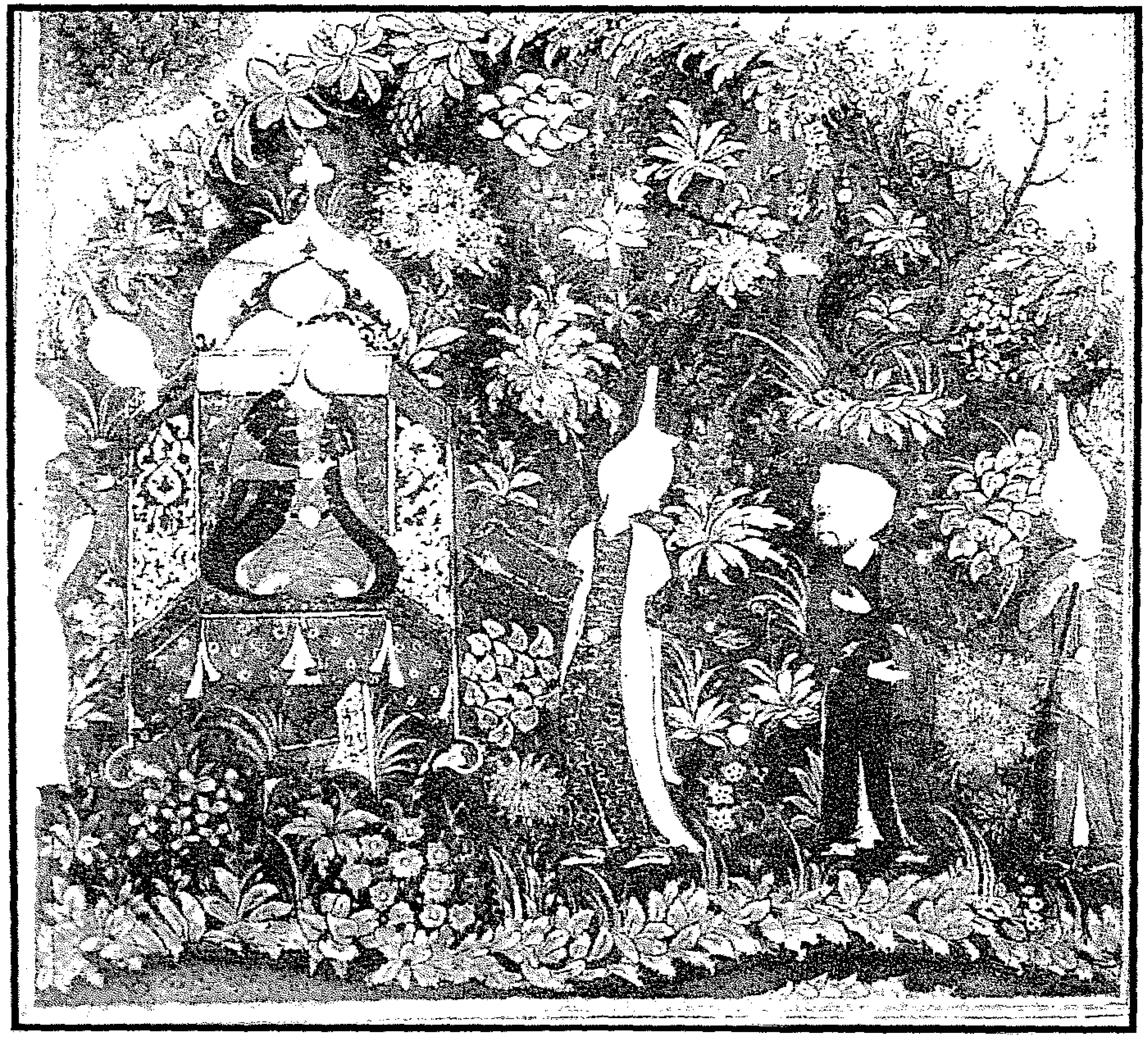


شكل ١٦ ـ آ ـ

رُستِم و مينيجى و المقاتلون حول البئر الذي سُجن فيه بيجين

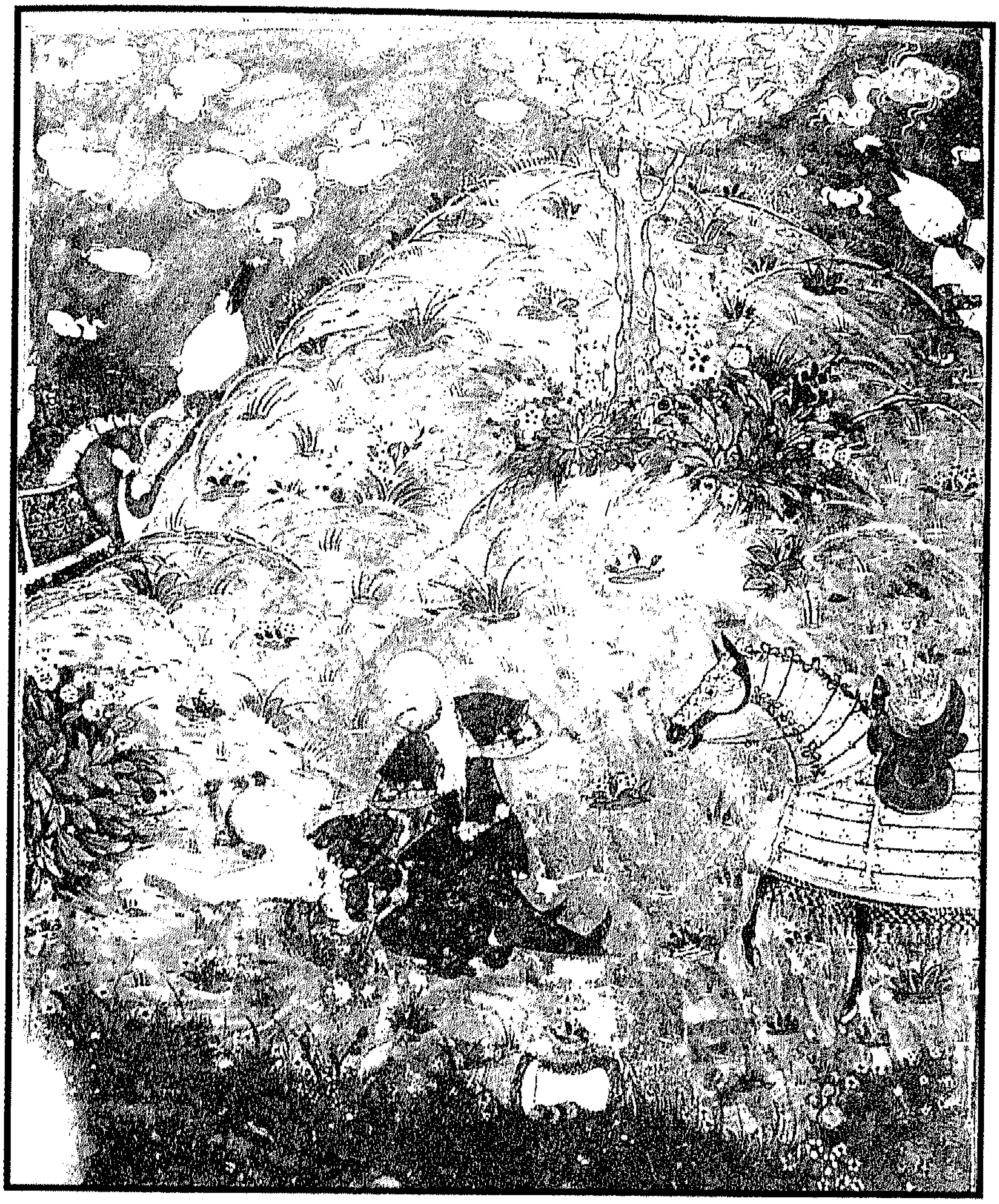
شكل ١٦ ـ ب ـ

رحيل الفرسان الإيرانيين إلى الجبال



شكل ١٧

الفدوسي يقدم ملحمته للسلطان محمود الغزنوى



شكل ١٨

رُستم بجانب سُهراب المحتضر

شكل ١٩

الفارس رُستِم عند الشاه كي كاوس

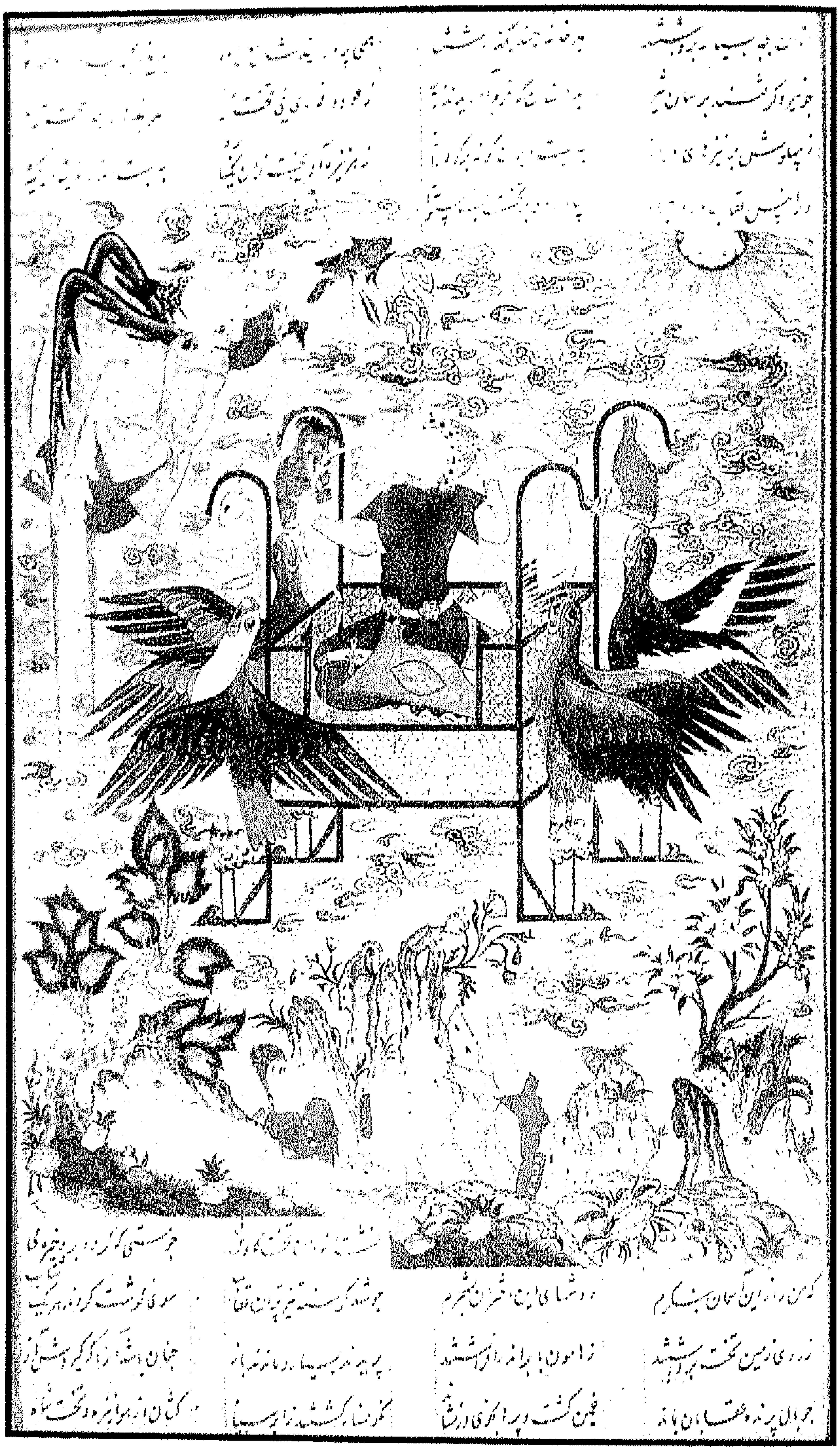
شكل ٢٠
غوديرز يحاصر بيران في الجبال بعد ملاحقته أثناء القتال

شکل ۲۱

قتال فیرامورز و بخمین

شكل ٢٢

الطائر سيمورغ يعيد زال إلى سام



شكل ٢٣

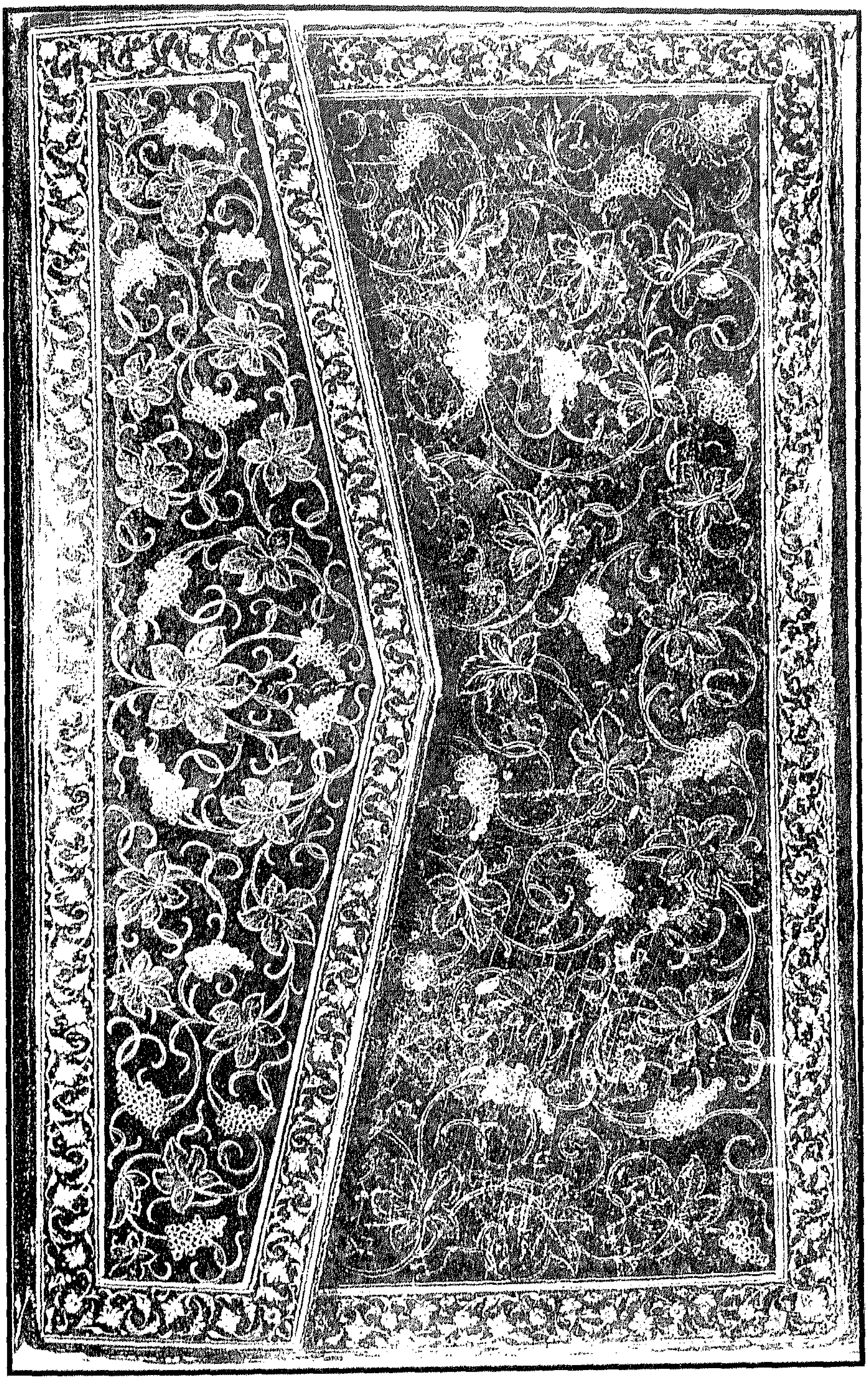
الملك كي كاوس يصعد إلى السماء بمساعدة النسور

شكل ٢٤

سِيآفوش القافز فوق النار

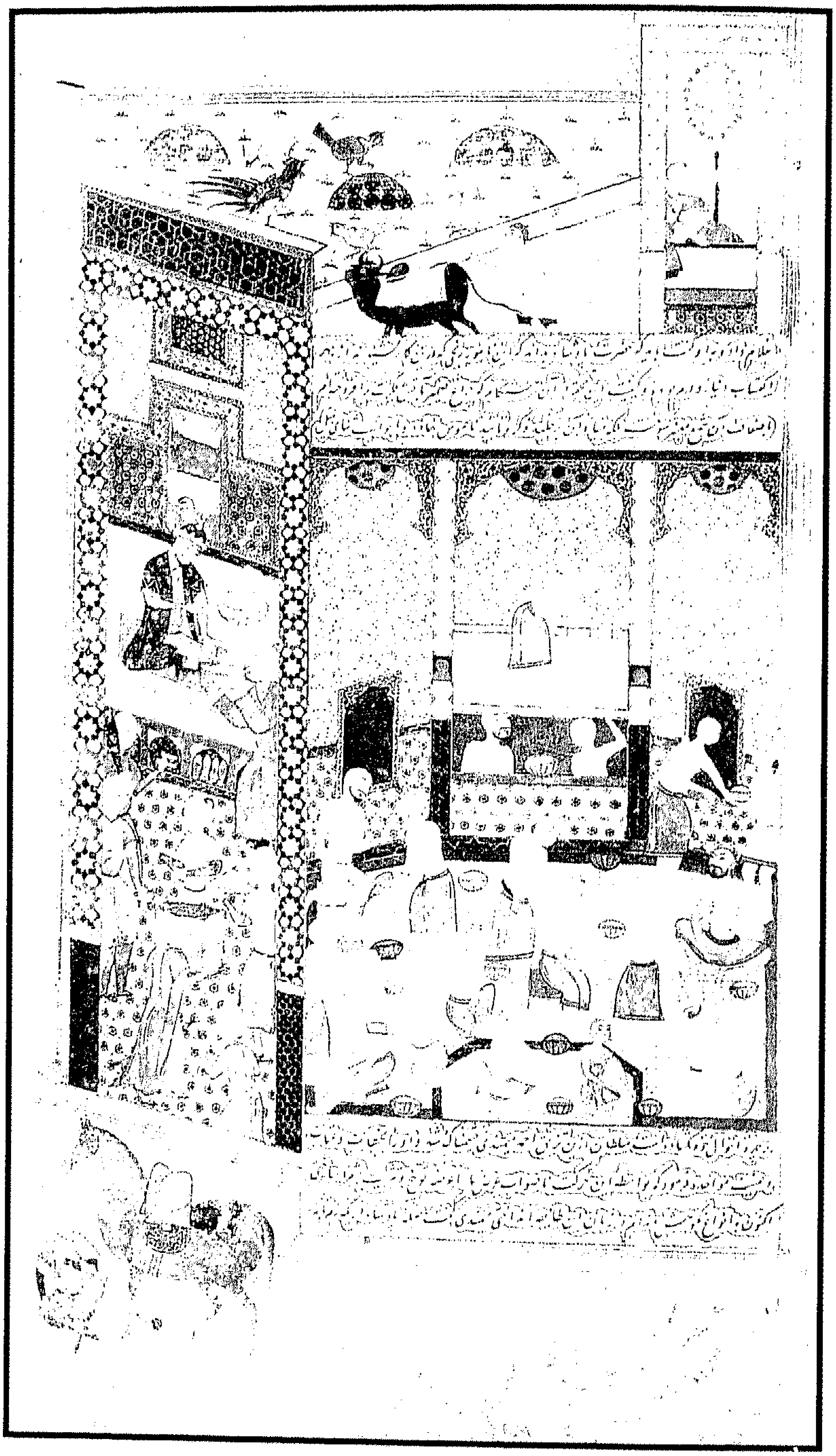
شكل ٢٥

عودة بيجين بعد انتصاره على خومان فيسى



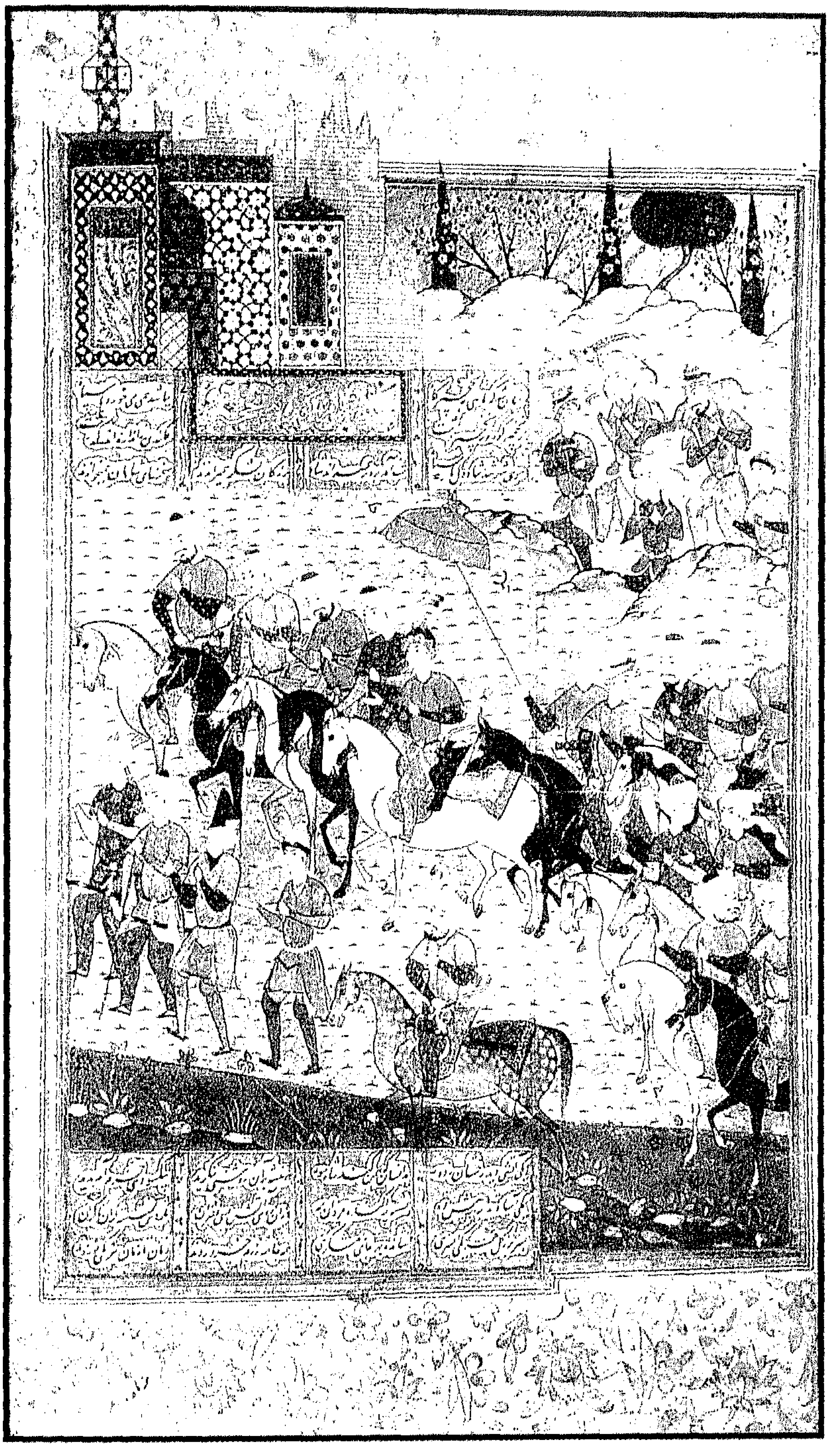
شكل ٢٦

غلاف المخطوطة الخارجي

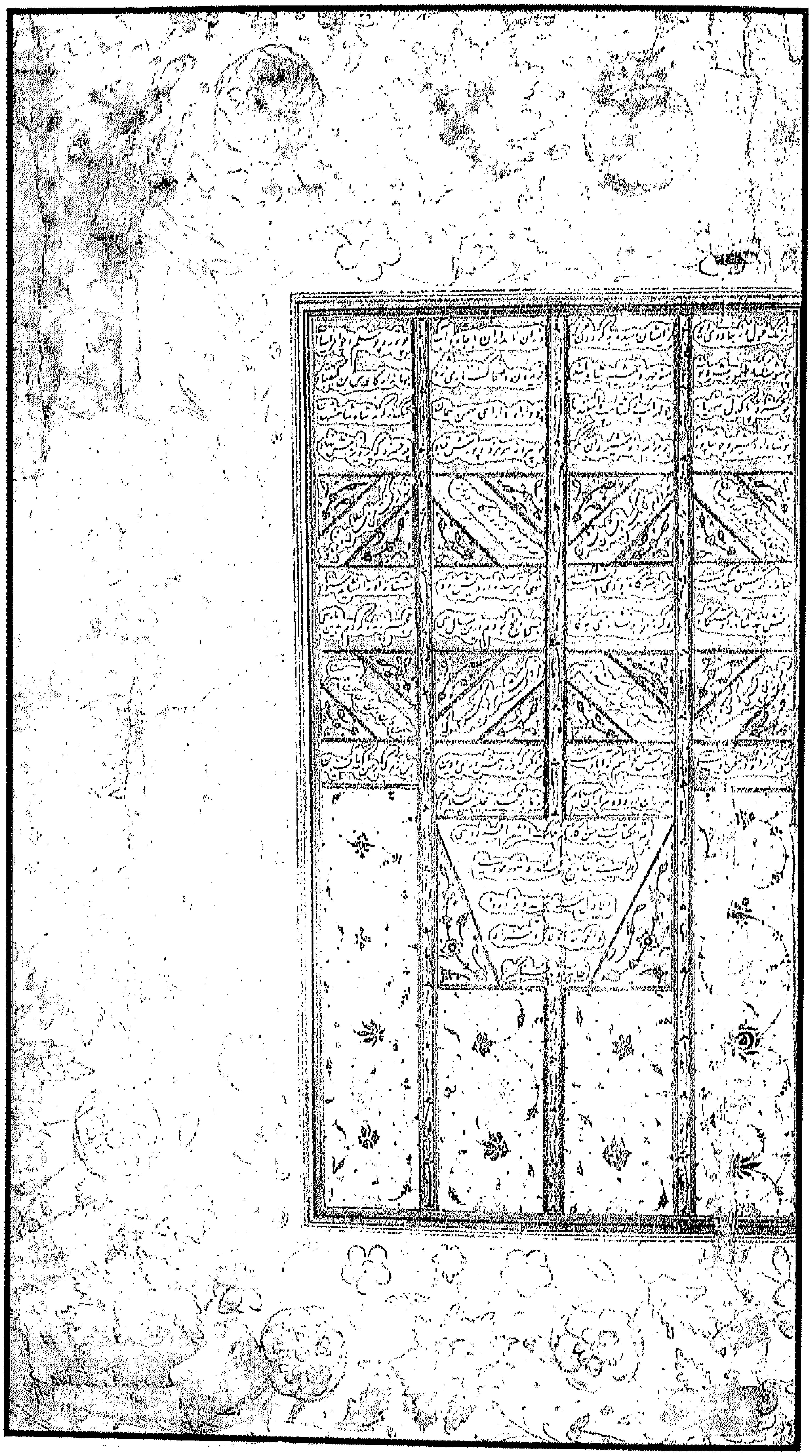


شكل ٢٧

المنمنمة الخاصة بالمقدمة

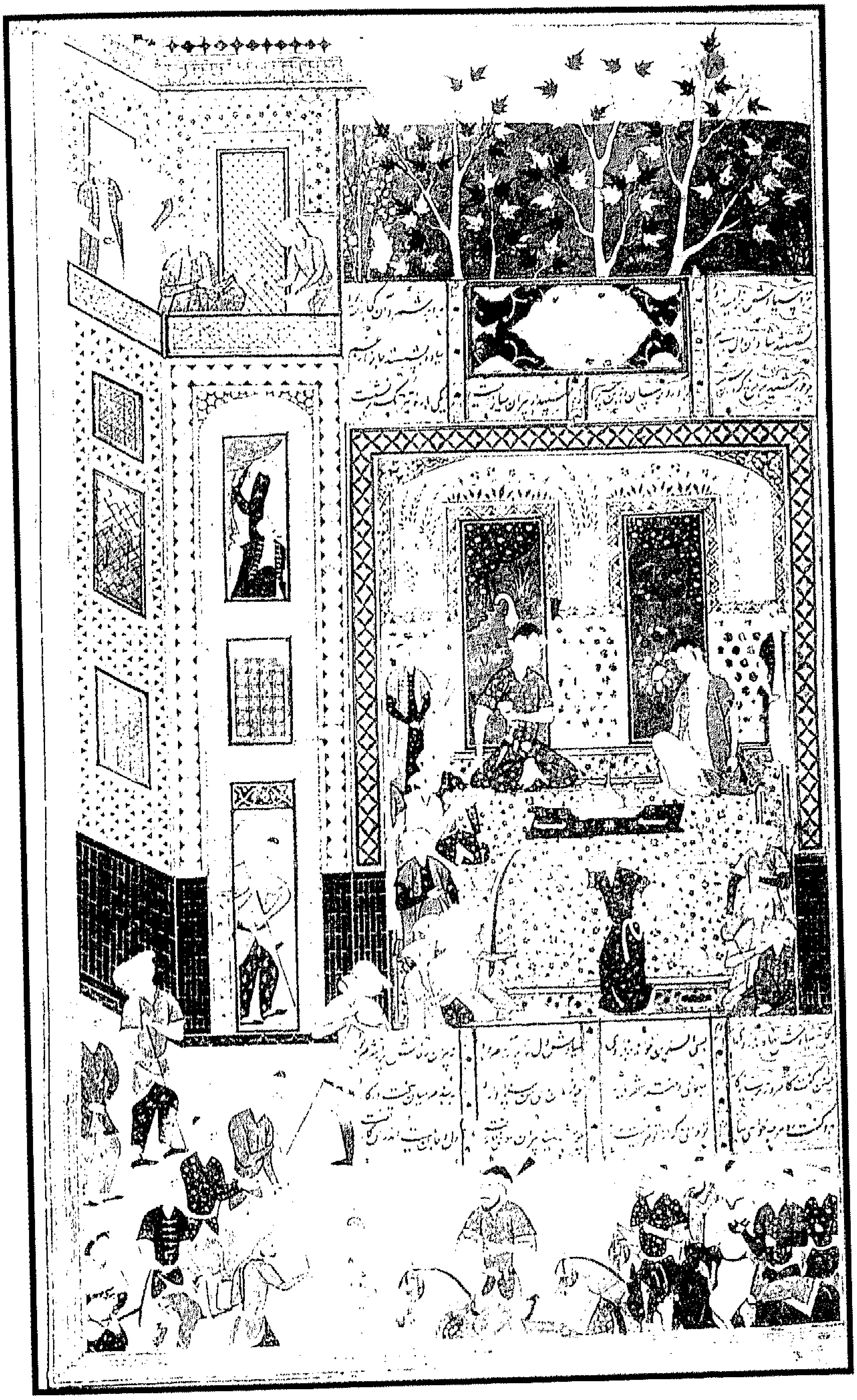


شكل ٢٨
عودة بِخرام غور من الصيد



شكل ٢٩

الصفحة الأخيرة من المخطوطة



شكل ٣٠

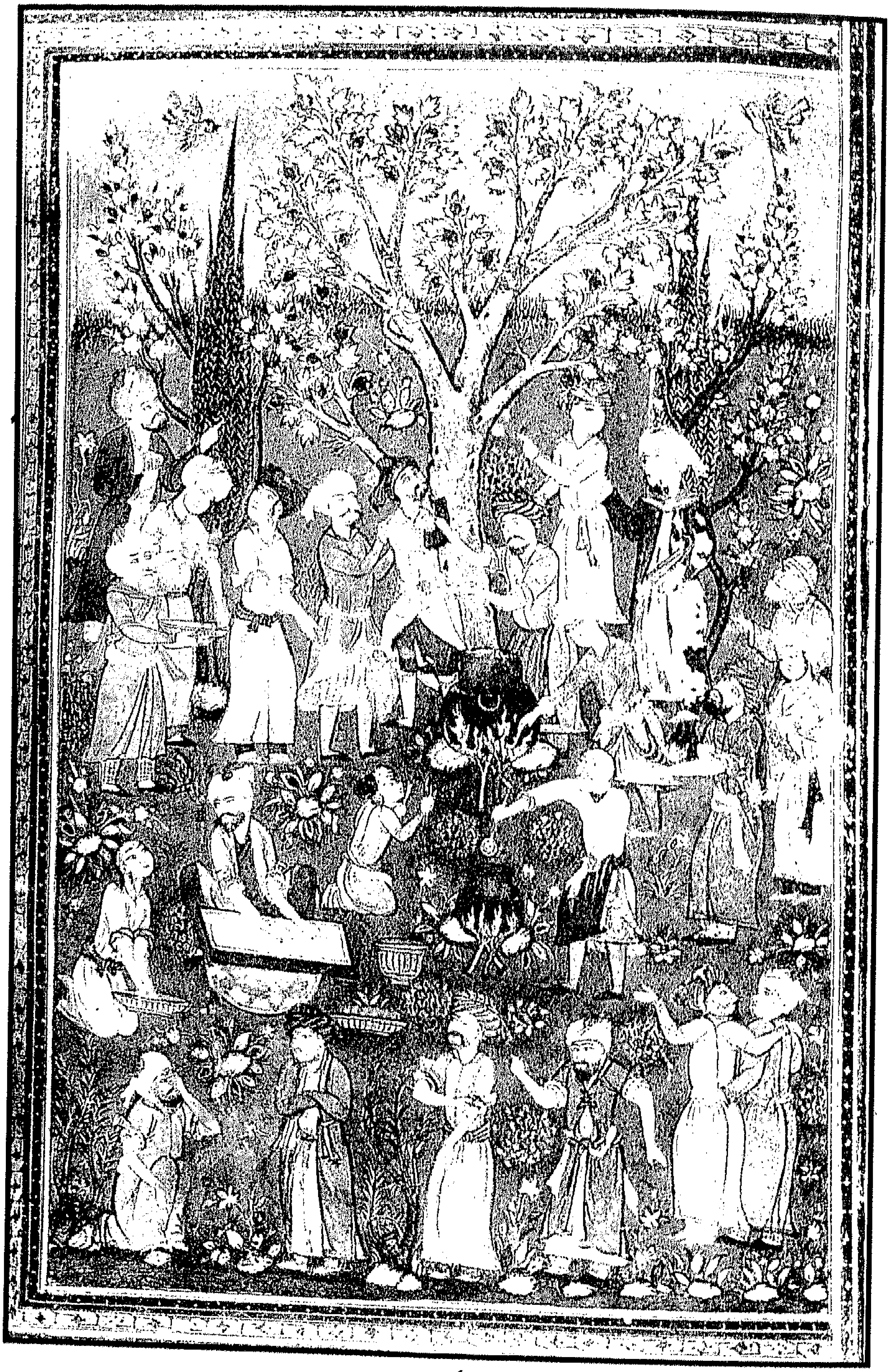
عرس سِيَاْوش و فيرينغيس

شكل ٣١

السلطان محمود الغزنوي على عرشه وسط حاشيته

شكل ٣٢

الفردوسي في الحمام



شكل ٣٣

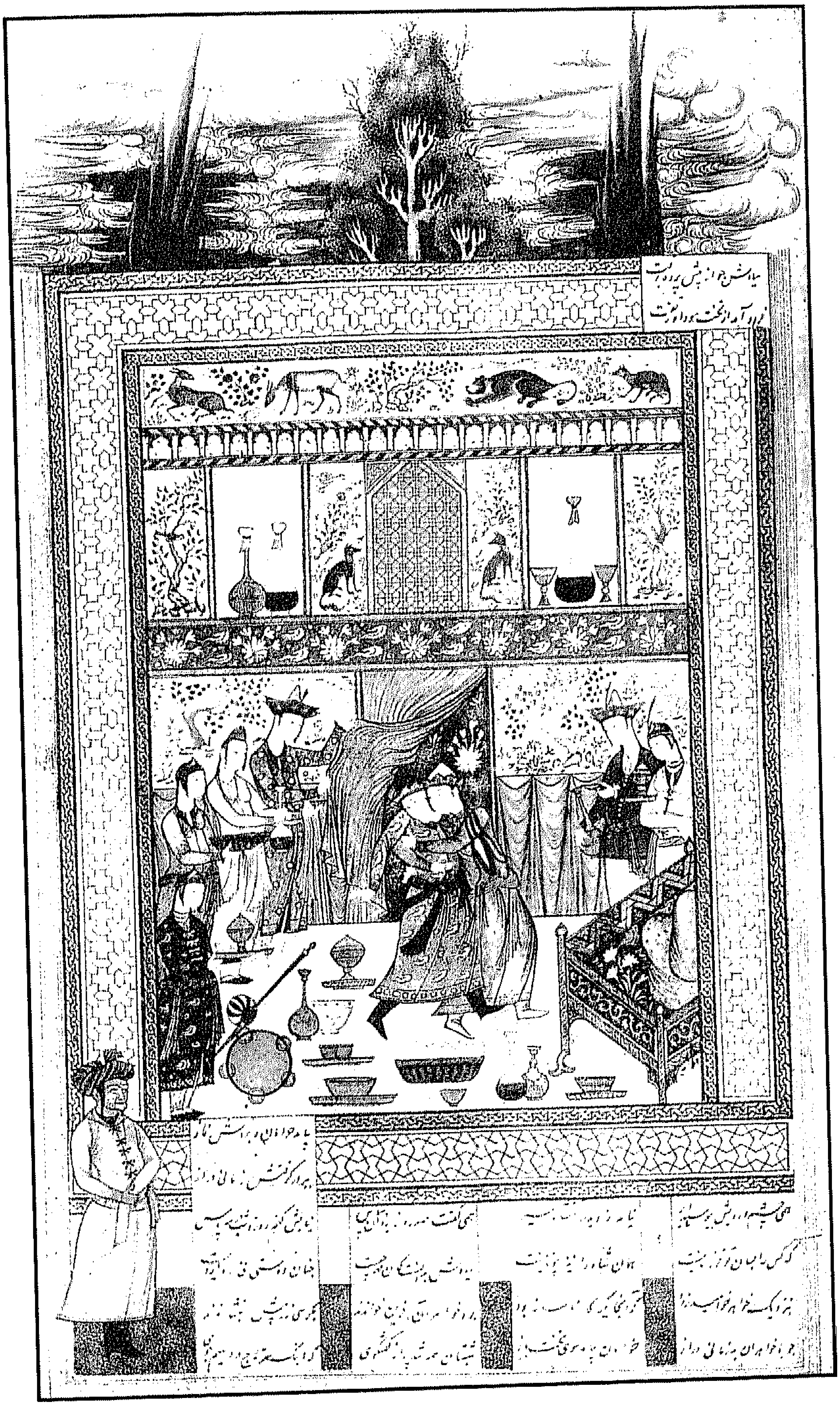
الاستعدادات من أجل حفل الوليمة [العيد الانتاجي]

شكل ٣٤

غرشاسب يلعب البولو

شكل ٣٥

زال أمام قلعة رودابِى

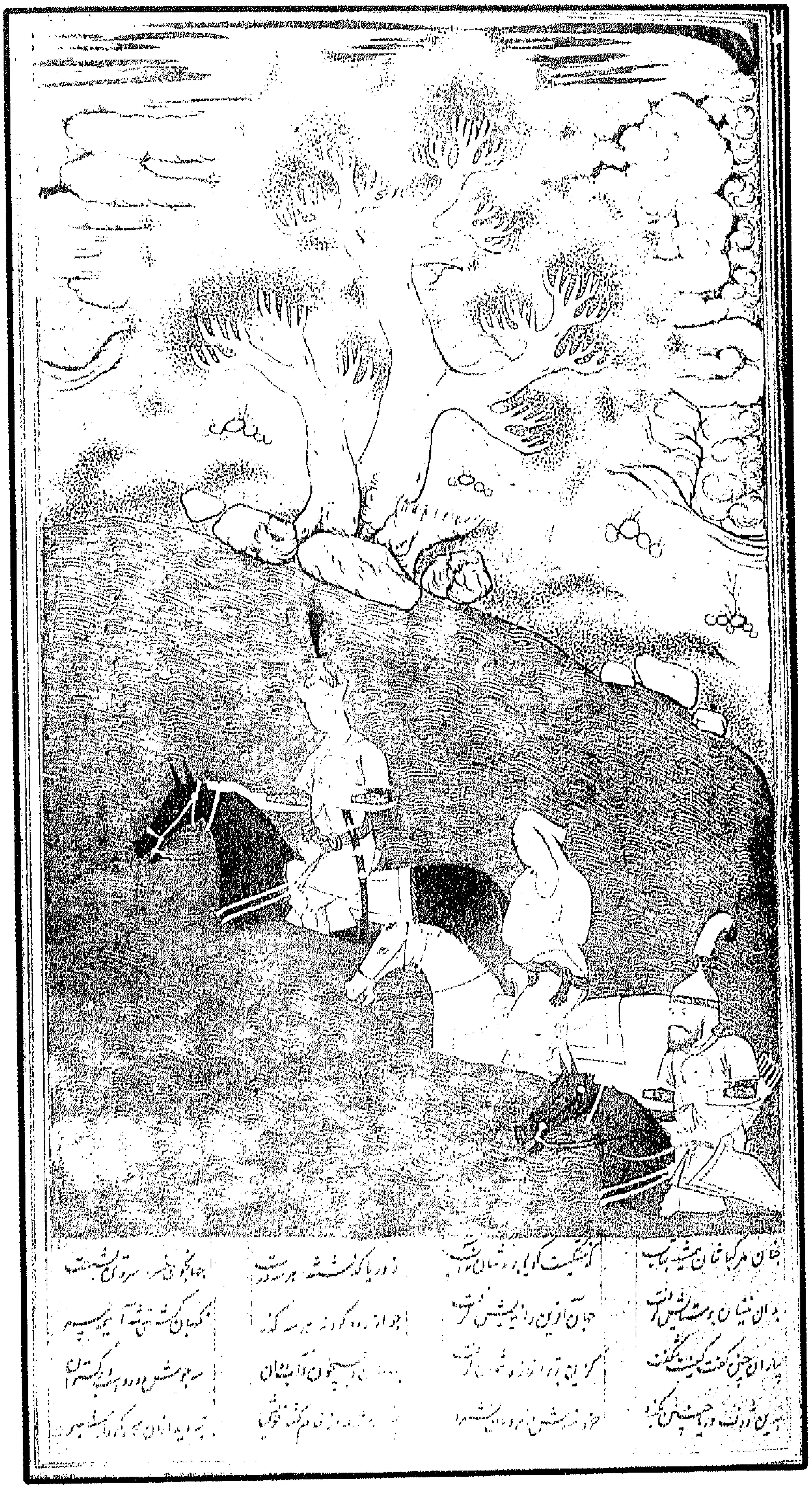


شكل ٣٦

محاولة سودابى إغراء سِيآفوش

شكل ٣٧

سِيأفوش القافز فوق النار

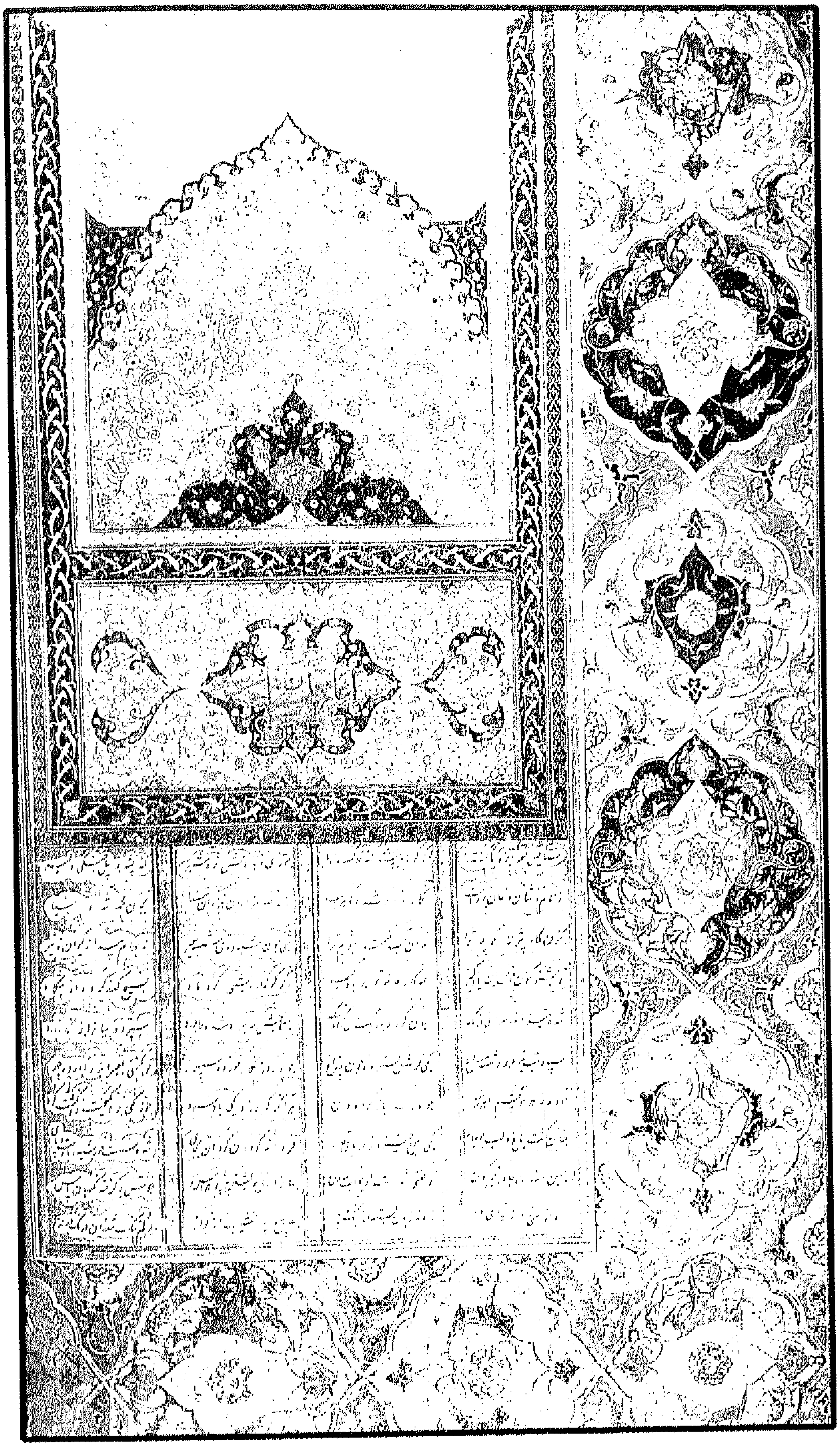


شكل ٣٨

كي خوسروف و فيرينغيس و غيف يجتازون نهر دجيخون

شكل ٣٩

رُستِم يُسقِط الملك الصيني عن ظهر الفيل بواسطة الوَهَق



شكل ٤٠

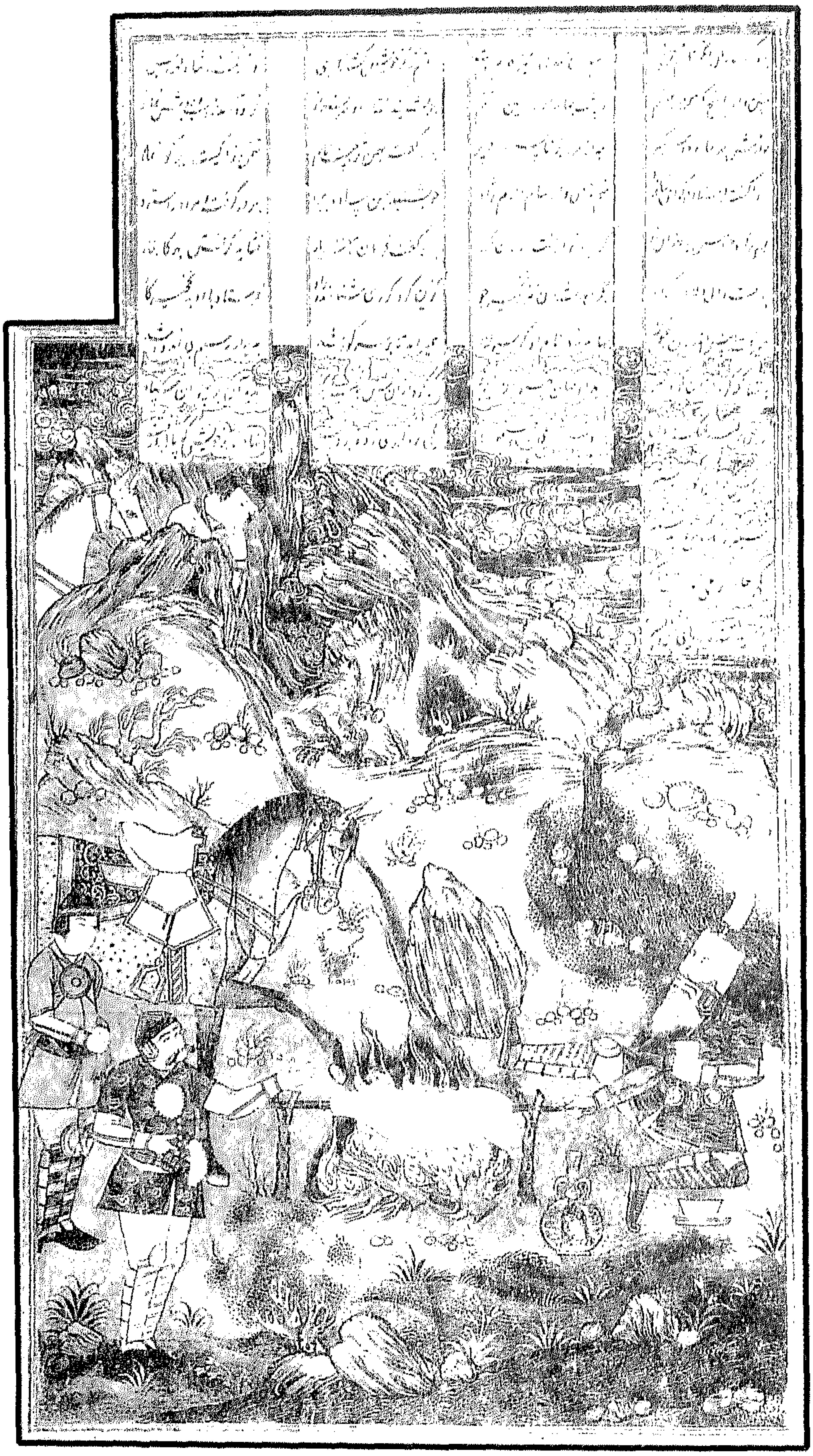
بداية الفصل الثالث من الملحمة

شكل ٤١

القتال بين جيوش كي خوسروف و آفراسياب

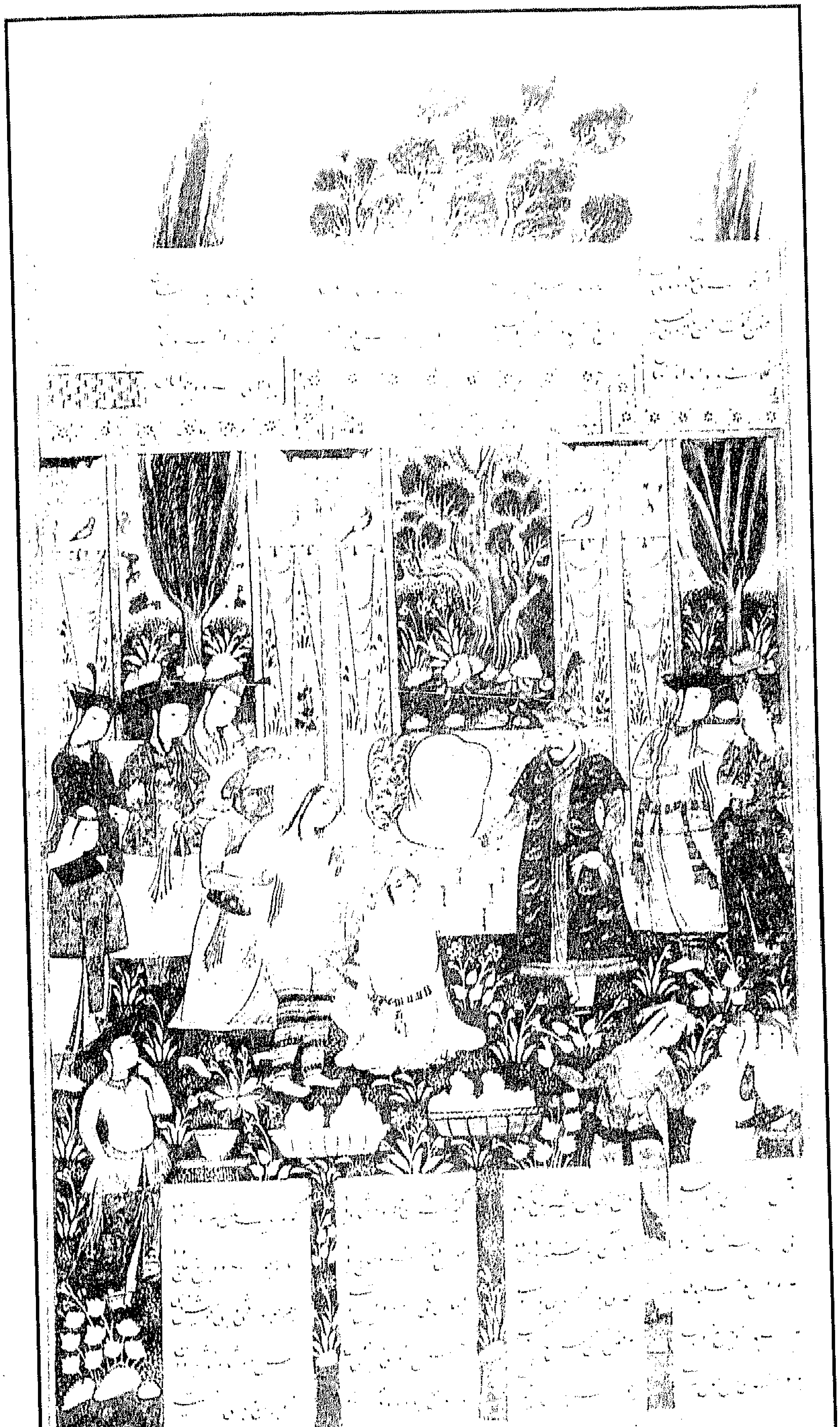
شكل ٤٢

ابنة القيصر البيزنطي كِتايون تقدم وردة للأمير الإيراني غوشتاسب



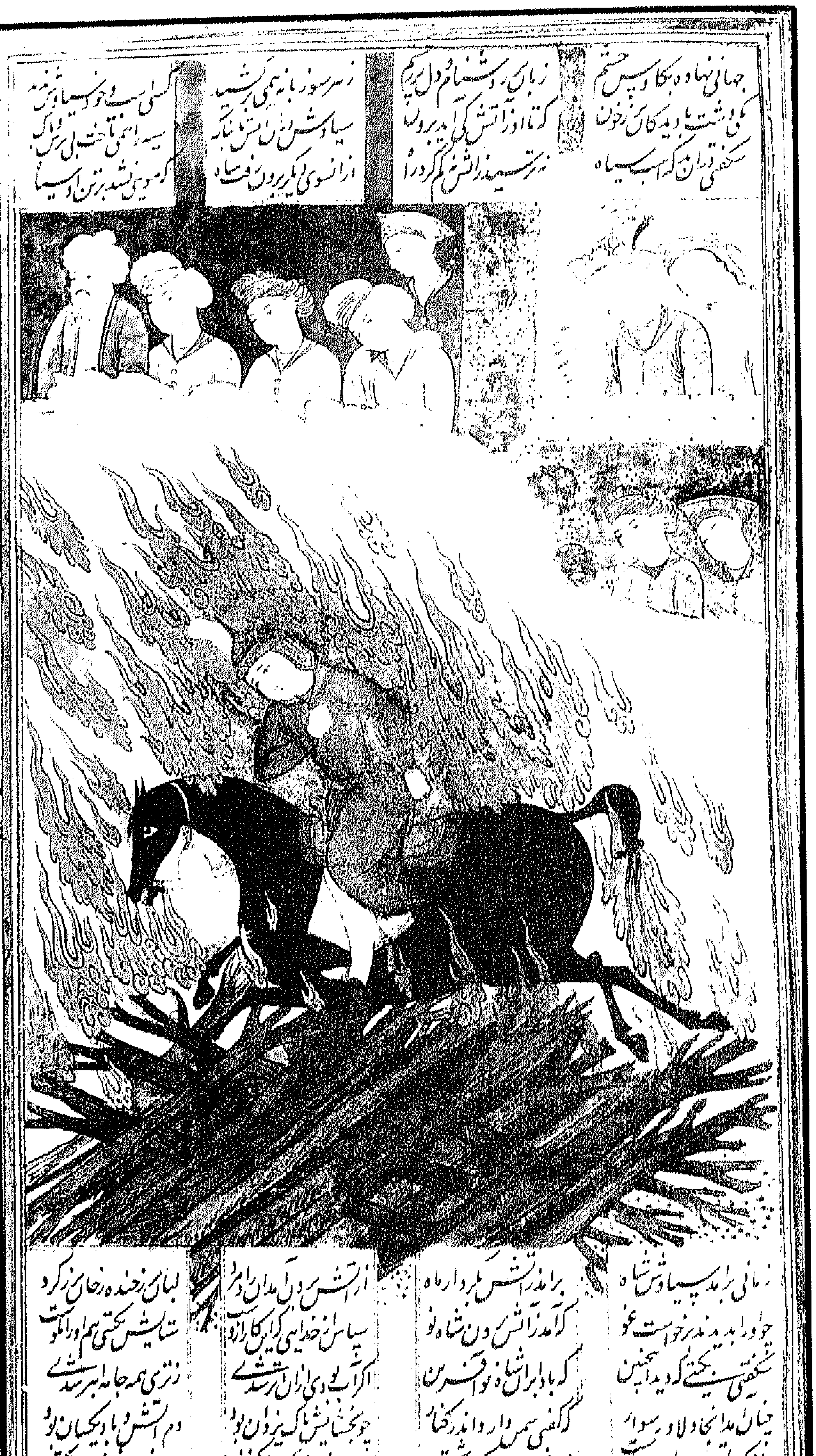
شكل ٤٣

رُستِم أثناء شوائه اللحم يصد بقدمه الحجر الذي رماه بِخمين



شكل ٤٤

الملك خوسروف آنوشيروان يتفخص جواريه

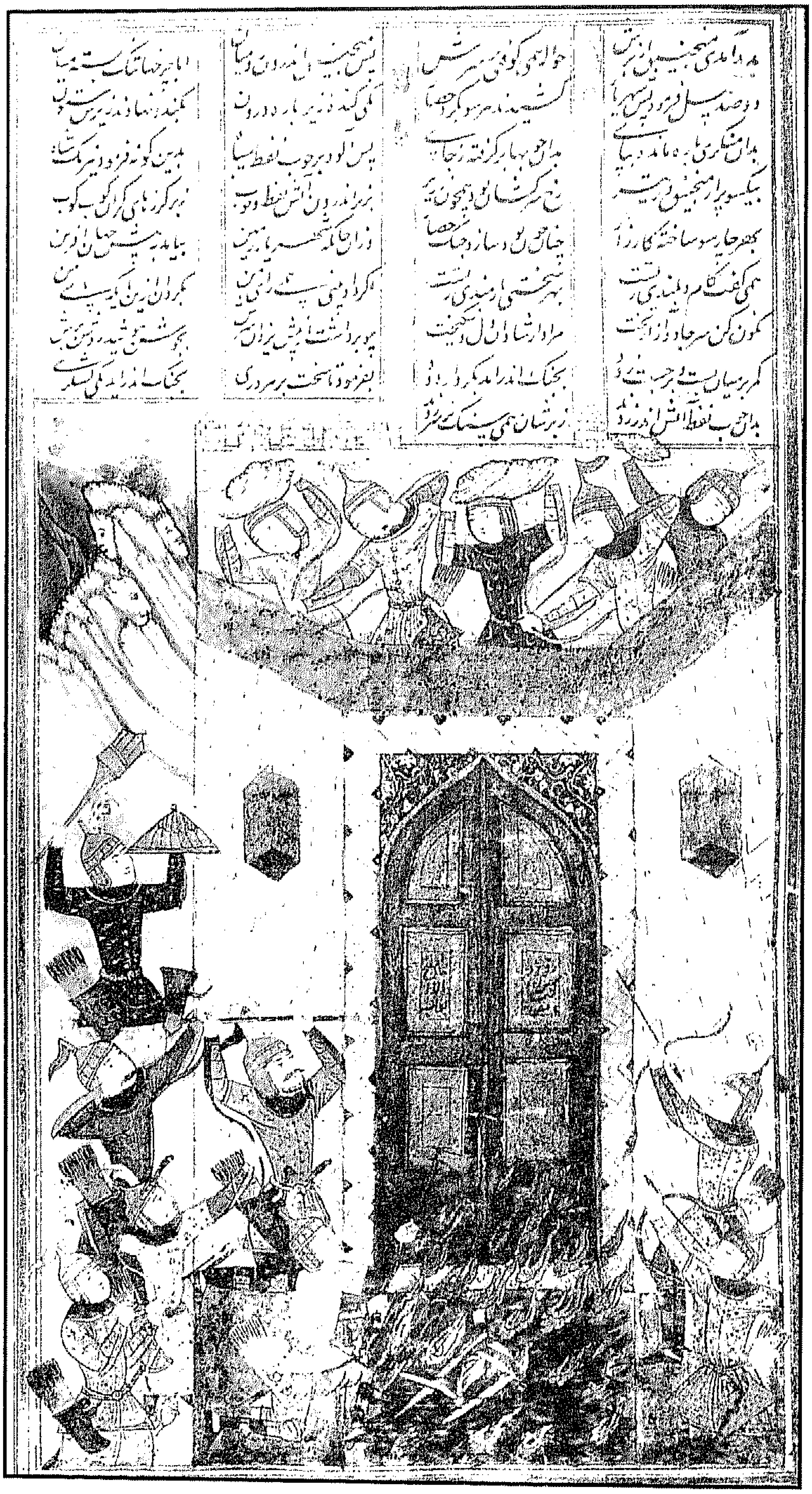


شكل ٤٥

سياڤوش القافز فوق النار

شکل ٤٦

غیف یقاتل لاخاق و فرشیدفیرد



شكل ٤٧

كي خوسروف يحاصر غانغ ديج

شكل ٤٨

سِيآڤوش يلعب البولو

شكل ٤٩

رُستِم يُسقِطُ الخاكان الصيني عن ظهر الفيل

الشكل ـ ٤٧ ـ

المخطوطة ١٩ (م.ع.ج ٣٨١) الصفحة ٢٠٠ ، المنمنمة ٢٦ ، القياس ١١,٥ × ٢١ ، الرسام ريزا إموسيڤير

كي خوسروڤ يحاصر غانغ ديج

تصوّر المنمنمة محاصرة الإيرانيين لآخر حصن من حصون الملك التوراني آفراسياب . وقد قدمت هذه المنمنمة هنا كمثال إضافي لتقدير مواصفات عمل هذا الفنان ، الذي أدخل لأول مرة في دراسة علمية . فنرى هنا من جديد العناصر المألوفة التي قُدمت بتراكيب مغايرة قليلاً . على القسم الأيمن من الباب الملون بالفضة والذهب يوجد توقيع للرسام .

الشكل ـ ٤٨ ـ

المخطوطة ٢٥ (ج.م ٣٧٧) الصفحة ١١٣ ، المنمنمة ٣٥ ، القياس ١٧ × ٣٠

سِيآڤوش يلعب البولو

بعد الاستقبال الحافل الذي قوبل به سِيآڤوش من قبل الملك آفراسياب (انظروا وصف الشكل ٣) يشارك سِيآڤوش في المسابقات ويظهر براعته في اللعب .

وعند أول نظرة إلى المنمنمة ، يدهشنا التشابه الكبير لتفاصيلها مع المنمنمة المصورة في الشكل (٣٤) . وتدلنا الدراسة الدقيقة على أن مقاييس الحصان الأسود (في الصف الأمامي من اليمين) تطابق بدقة حتى آخر ميلمتر مقاييس الحصان الأبيض في المنمنمة المصورة في الشكل (٣٤) ، ويتعلق هذا بعناصر أخرى من المنمنمة أيضاً . ونحن بلا شك نتعامل هنا مع تصوير لأجزاء منفصلة من المنمنمة بأسلوب تحدثنا عنه في المدخل . ثم نسقت هذه الأجزاء بحيث تناسب قياسات المساحة التي تركت للرسام من قبل الناسخ .

ونحن لا يمكننا أن نؤكد أن التصوير تم عن المنمنمة الموجودة في المخطوطة ١٨ ، بل إن افتراضاً أكثر دقة يشير إلى أنه كان بين هذه المنمنمات مرحلة ما .

وإذا كان الرسم في هذه المنمنمة لا يقل جودة عما صور في الشكل (٣٤) فإن الألوان

التي ربما كانت من منشأ أوربي ، تتميز بخشونتها وحدة نغماتها واحتفاظها بنفس المجموعة اللونية التي ظهرت في أعمال ريزا إموسيفير . (الأرض زهرية والثياب خمرية وبرتقالية وزمردية) .

الشكل ـ ٤٩ ـ

المخطوطة ٢٤ (م.ع.ج ٦٤) ، الصفحة ١٨٢ ، المنمنمة ٢٩ ، القياس ١٧ × ٢٦,٥

رُستِم يُسقِطُ الخاكان الصيني عن ظهر الفيل (مضمون المنمنمة موجود في وصف الشكل ٣٩)

تمثل هذه المنمنمة نموذجاً جيداً للفن الإيراني في بداية القرن التاسع عشر . وقد جمعت هنا الأساليب القديمة التقليدية مع ما أُخِذَ من الفن الأوربي . الأشخاص والحيوانات صُوِّروا حسب القوالب القديمة ،والاستثناء الوحيد هو حصان رُستِم ، فوضعية ساقيه الأماميتين ليست طبيعية بالنسبة للمنمنمات الإيرانية . كما أن تصوير العذاب على وجه الخاكان ربما أتى نتيجة تأثير الفن الغربي ، رغم أن عدة محاولات لتصوير المشاعر على الوجوه ظهرت سابقاً ، إلا أنها كانت محاولات جبانة ، فجميع الوجوه تقريباً تبقى جامدة ولا مبالية .

ويظهر التقليد الأوربي بشكل رئيسي في المنظر الذي يظهر من خلاله اهتمام الفنان بالمنظر كحد ذاته ، كذلك في التصوير الواقعي للغيوم . طبعاً بالإضافة إلى الغيم التقليدي . والظاهر أن ألوان هذه المنمنمة هي ألوان أوربية وليست من نوعية جيدة . فلا تملك إشراق ولمعان الألوان القديمة ، رغم اتباع الرسام في اختياره للألوان النماذج القديمة .

الفهرست

ـ المدخل ٥

وصف الأشكال الملونة

ـ صراع بخرام تشوبيني مع الأسد كايي (شكل ١) ١٩
ـ الحداد كاڤي يحمل الراية و يرافقه رفاقه (شكل ٢) ١٩
ـ مِنوتشيخر يعود مع جيشه من أرض المعركة (شكل ٣) ٢٠
ـ كِيامورس وسط الناس و الحيوانات (شكل ٤) ٢١

وصف الأشكال المصورة

ـ صيد الغزلان (شكل ١) ٢٢
ـ الملك يجلس على عرشه وسط المقربين إليه (شكل ٢) ٢٤
ـ اجتياز كي خوسروف ، فيرينغيس و غيف نهر دجيخون (شكل ٣) ٢٥
ـ بخرام غور و آزادِى أثناء الصيد (شكل ٤) ٢٧
ـ الفردوسي أمام السلطان محمود الغزنوي (شكل ٥) ٢٩
ـ الملك غوشتاسب متربع على عرشه (شكل ٦) ٣٠
ـ القتال بين جيش كي خوسروف و جيش آفراسياب (شكل ٧) ٣١
ـ كي خوسروف يستقبل زال و رُستِم القادمين إلى معسكره (شكل ٨) ٣٢
ـ الأمير غوشتاسب عند الحداد بوراب في بلاد الوم (شكل ٨ . ب) ٣٣
ـ بِخرام غور ينتزع التاج من عند الأسود (شكل ٩) ٣٤
ـ الملك كِيامورس بين المقربين إليه (شكل ١٠) ٣٥
ـ الملك دجيمشيد يعلم الناس أنواع الصنعة (شكل ١١) ٣٥
ـ القتال بين رُستِم و شاه مازنديران [طبرستان] ..(شكل ١٢) ٣٧
ـ بِخرام غور و آزادِى أثناء الصيد (شكل ١٣) ٣٧
ـ الصفحة الأولى من الملحمة (شكل ١٤) ٣٨
ـ الملك كي كاوس يصعد إلى السماء بواسطة النسور (شكل ١٥ . آ) ٣٩
ـ مخيم إسفنديار المغطى بالثلج (شكل ١٥ . ب) ٣٩
ـ رُستِم و مينيجِى و المقاتلون حول البئر الذي سُجن فيه بيجين (شكل ١٦ . آ) ٤٠
ـ رحيل الفرسان الإيرانيين إلى الجبال (شكل ١٦ . ب) ٤١
ـ الفردوسي يقدم ملحمته للسلطان محمود الغزنوي (شكل ١٧) ٤١
ـ رُستِم بجانب سُخراب المحتضر (شكل ١٨) ٤٢

- الفارس رُستِم عند الشاه كي كاوس (شكل ١٩) ٤٣
- غوديرز يحاصر بيران في الجبال بعد ملاحقته أثناء القتال (شكل ٢٠) ٤٤
- قتال فيراموزر و بخمين (شكل ٢١) ٤٦
- الطائر سيمورغ يعيد زال إلى سام (شكل ٢٢) ٤٧
- الملك كي كاوس يصعد إلى السماء بمساعدة النسور (شكل ٢٣) ٤٨
- سِيآفوش القافز فوق النار (شكل ٢٤) ٤٩
- عودة بيجين بعد انتصاره على خومان فيسِى (شكل ٢٥) ٥٠
- غلاف المخطوطة الخارجي (شكل ٢٦) ٥١
- المنمنمة الخاصة بالمقدمة (شكل ٢٧) ٥٣
- عودة بِخرام غور من الصيد (شكل ٢٨) ٥٥
- الصفحة الأخيرة من المخطوطة (شكل ٢٩) ٥٧
- عرس سِيآفوش و فيرينغيس (شكل ٣٠) ٥٨
- السلطان محمود الغزنوي على عرشه وسط حاشيته (شكل ٣١) ٥٨
- الفردوسي في الحمام (شكل ٣٢) ٥٩
- الاستعدادات من أجل حفل الوليمة [العيد الانتاجي] ..(شكل ٣٣) ٦٠
- غارشاسب يلعب لعبة البولو (شكل ٣٤) ٦١
- زال أمام قلعة رودابِى (شكل ٣٥) ٦٢
- محاولة سودابِى إغراء سِيآفوش (شكل ٣٦) ٦٣
- سِيآفوش القافز فوق النار (شكل ٣٧) ٦٤
- كي خوسروف و فيرينغيس و غيف يجتازون نهر دجيخون (شكل ٣٨) ٦٥
- رُستِم يُسقِط الملك الصيني عن ظهر الفيل بواسطة الوَهَق (شكل ٣٩) ٦٦
- بداية الفصل الثالث من الملحمة (شكل ٤٠) ٦٧
- القتال بين جيوش كي خوسروف و آفراسِياب (شكل ٤١) ٦٨
- ابنة القيصر البيزنطي كِتايون تقدم وردة للأمير الإيراني غوشتاسب (شكل ٤٢) ٦٨
- رُستِم أثناء شوائه اللحم يصد بقدمه الحجر الذي رماه بِخمين (شكل ٤٢) ٦٩
- الملك خوسروف آنوشيروان يتفحص جواريه (شكل ٤٤) ٧٠
- سِيآفوش القافز فوق النار (شكل ٤٥) ٧١
- غيف يقاتل لاخاق و فِرشيدڤيرد (شكل ٤٦) ٧٢
- كي خوسروف يحاصر غانغ ديج (شكل ٤٧) ١٢٣
- سِيآفوش يلعب البولو (شكل ٤٨) ١٢٣
- رُستِم يُسقِط الخاكان الصيني عن ظهر الفيل (جدول ٤٩) ١٢٤

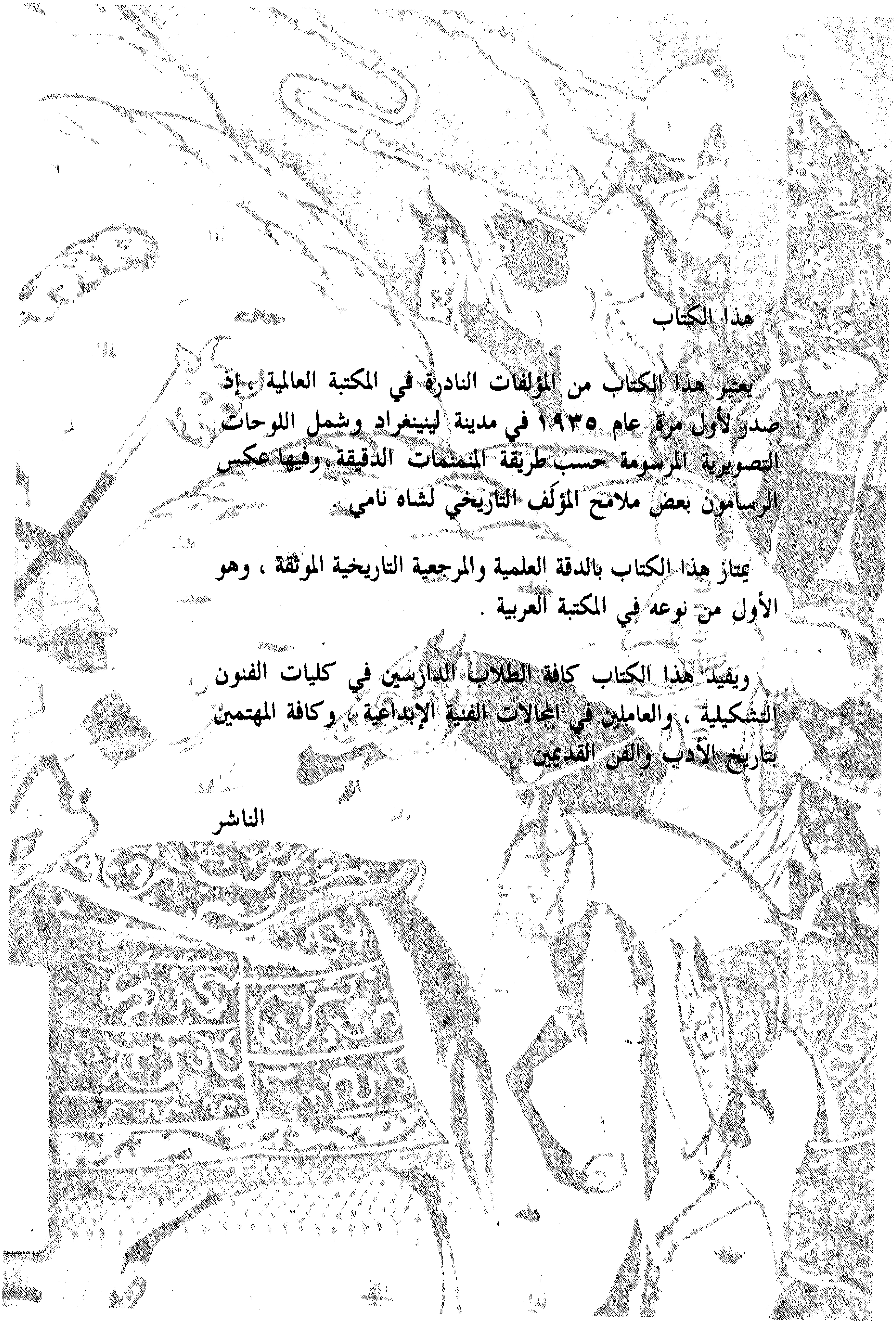
منشورات دار علاء الدين

* مغامرة العقل الأولى
.. .. فراس السواح
* لغز عشتار
.... فراس السواح
* الحدث التوراتي
.... فراس السواح
* دين الإنسان
.... فراس السواح
* آرام دمشق واسرائيل
.... فراس السواح
* جلجامش
.... فراس السواح
* بدايات الحضارة
.... عبد الحكيم الذنون
* تشريعات بابلية
.... عبد الحكيم الذنون
* تاريخ القانون في العراق
.... عبد الحكيم الذنون
* الديانة الفرعونية
.... واليس بدج
* سويداء سورية
.... مجموعة مؤلفين
* شريعة حمورابي
.... ت. أسامة سراس
* ما الأدب المقارن
.... د. غسان السيد

* طقوس الجنس المقدس
.... إنانا ودوموزي
* الشركس في فجر التاريخ
.... برزج سمكوغ
* المراحل التاريخية لتطور النظام الاداري في سورية
.... دنحو داوود
* اليمين واليسار في الفكر الديني
.... د. حسن حنفي
* الاسلام والحروب الدينية
.... د. محمد عمارة
* نظرية الدولة في الفكر العربي المعاصر
.... د. محمد جمعة
* مذكرات عن الانقلاب العسكري
.... ميخائيل غورباتشوف
* الأساطير والحقائق عن عائلة ستالين
.... ت.د.ماجد علاء الدين
* الأخوة كينيدي
.... ت.د. ماجد علاء الدين
* مذكرات امرأة
.... روشن بدرخان
* من الرماد إلى الرماد
.... عائشة أرناؤوط
* ملحمة الزمن
.........ت.د. ماجد علاء الدين
* الواقعية في الأدبين العربي والسوفيتي
.... د. ماجد علاء الدين

من صادرات دار علاء الدين

* شريعة حمورابي
.... ت. أسامة سراس
* التحليل النفسي للأقوال المأثورة
.... سمير عبده
* التحليل النفسي لقوة الاستدلال
.... سمير عبده
* التحليل النفسي للمكاشفة الباطنية
.... سمير عبده
* العلاقات المشتركة بين الرجل والمرأة
.... سمير عبده
* تعلم الطفل في الأسرة والمدرسة
.... اسماعيل الملحم
* رفيق شكري اللحن الأصيل
.... أحمد بوبس
* العرافة وسوسة أم
.... يو . روستسيوس
* صفحات من تاريخ فن الرقص
.... فائق شعبان
* فن الحب
.... أسامة الحافظ
* نحن والأبراج
.... لينا غودمن
* كيف نعتني بالطفل وأدبه
.... اسماعيل الملحم
* الحسين بن منصور الحلاج
.... سمير السعيدي
* سيد درويش حياته ونغمه
.... أحمد بوبس
* الصحافة السورية بين النظرية والتطبيق
.... د. عدنان أبو فخر
* الأقصوصة السوفيتية المعاصرة
.... د. ماجد علاء الدين
* التغلغل في شرايين الكلمات
.... لينا تقلا
* ذكراه في القلب
.... آنا غاغارين
* الركض عبر أزقة الغربة
.... طلال شاهين
* الرواية التونسية حتى عام ١٩٨٥
.... ك.ك.لومونوف
* قصيدة الغناء العميق
.... ت. سعد صائب
* رموز مقدسة
.... نقولاي ريريخ
* طائر الكريم
.... وهيب سراي الدين
* من روائع الشعر الفرنسي الحديث
.... ت. سعد صائب
* حياة واحدة لاتكفي
.... سعيد أبو الحسن
* الأمثال الشعبية الفلسطينية
.... فوزي حمد قديح



هذا الكتاب

يعتبر هذا الكتاب من المؤلفات النادرة في المكتبة العالمية ، إذ صدر لأول مرة عام ١٩٣٥ في مدينة لينينغراد وشمل اللوحات التصويرية المرسومة حسب طريقة المنمنمات الدقيقة ، وفيها عكس الرسامون بعض ملامح المؤلف التاريخي لشاه نامي .

يمتاز هذا الكتاب بالدقة العلمية والمرجعية التاريخية الموثقة ، وهو الأول من نوعه في المكتبة العربية .

ويفيد هذا الكتاب كافة الطلاب الدارسين في كليات الفنون التشكيلية ، والعاملين في المجالات الفنية الإبداعية ، وكافة المهتمين بتاريخ الأدب والفن القديمين .

الناشر